РАДЯНСЬКА МУЗИКА

3

1940

МИСТЕЦТВО

РАДЯНСЬКА МУЗИКА

ОРГАН ПРАВЛІННЯ
СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНИ

№ 3
ТРАВЕНЬ—ЧЕРВЕНЬ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО"
1940

Державна Публічна
БІБЛІОТЕКА УРСР
ІНВ. 172/00

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УРСР
№ 77902

Й. В. Сталін і М. С. Хрущов. *Картина художника В. Савіна.*

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УРСР

До нових вершин соціалістичного мистецтва

XV з'їзд Комуністичної партії (більшовиків) України, який відбувся в Києві в травні цього року, був надзвичайно важливою подією, важливим історичним етапом у житті нашої країни.

З'їзд підвів підсумки великій роботі більшовиків України за дворічний період, який минув з часу XIV з'їзду КП(б)У.

Як відзначив у своїй яскравій звітній доповіді М. С. Хрущов—„Ми досягли наших успіхів тому, що буквально на всіх ділянках нашої боротьби мали повсякденну допомогу і вказівки ЦК ВКП(б) і особисто товариша Сталіна".

Український народ, як і всі інші народи нашої багатонаціональної вітчизни, завжди відчуває повсякденне батьківське піклування товариша Сталіна.

Величезним зразком цього піклування з'явилось, зокрема, возз'єднання великого українського народу в єдиній радянській українській державі, визволення народів Бесарабії і північної частини Буковини—радісні події, які здійснені волею радянського народу. Ці події стали новим могутнім стимулом для дальшого розвитку нашої країни в усіх галузях її багатогранного, щасливого життя.

По всій Країні Рад з великим піднесенням розгорнулась грандіозна творча робота.

Будуються нові міста й села, нові фабрики і заводи, величні споруди, будується нова культура, створюється новий, комуністичний світогляд людства, нова людина, яка прямує велетенськими кроками вперед, до остаточної перемоги комунізму.

Комуністична партія забезпечила всім народам СРСР пишний розквіт усіх галузей культури і мистецтва.

Недавно в столиці Радянської України відбувся перший виїзний пленум Оргкомітету Всесоюзної спілки радянських композиторів.

Цей пленум, присвячений творчості композиторів Радянської України, був розгорнутим оглядом розвитку музикального мистецтва на Україні. Пленум відмітив, що композитори Радянської України оволоділи всіма жанрами музикальної творчості, що в усіх галузях її—оперній, симфонічній і камерній—написані твори, які свідчать про ідейну насиченість і технічну досконалість майстрів української музики. На дуже високому рівні стоїть виконавське мистецтво. Зростають молоді кадри обдарованих композиторів і виконавців. Цей розквіт музикальної культури на Україні є справжнім тріумфом ленінсько-сталінської національної політики, яка забезпечила вільну, радісну працю і яскраву творчість усього радянського народу.

Якщо до Жовтневої революції українські композитори і виконавці налічувались одиницями і жили й працювали в умовах національного пригнічення і царського свавілля, то тепер сотні і тисячі діячів музикальної культури створюють на Україні мистецтво національне формою і соціалістичне змістом, мистецтво, яке користується любов'ю найширших мас.

До сім'ї діячів музикальної культури приєднались діячі західних областей України, які до недавніх ще часів „несли подвійний гніт на своїх плечах—гніт соціальний і гніт національний", як сказав М. С. Хрущов на XV з'їзді КП(б)У. Звільнені від цього гніту, музикальні діячі західних областей України з радісним хвилюванням приєднались до вільного радянського життя, до творчої роботи.

Учасники пленуму прослухали багато творів, під час обговорення яких намітились певні підсумки роботи пленуму. Ці підсумки допоможуть композиторам Радянської України в їх дальшій роботі, в дальшому творчому піднесенні, запорукою якого повинно бути ідейне зростання кожного композитора.

Основним заходом у цьому напрямі треба вважати всебічне розгортання роботи по комуністичному вихованню композиторів і всіх інших працівників музикального мистецтва.

Адже робота над вивченням творів марксизму-ленінізму, над вивченням історії

нашої партії має не тільки наукове, а й виховне значення, бо в процесі цієї роботи усвідомлюються вищі ідеали комуністичної етики і моралі.

Комуністичне виховання наших композиторів допоможе їм глибше, повніше зрозуміти загальний зміст життя нашої неосяжної країни і розкрити його в яскравих образах, гідних величної епохи Леніна—Сталіна.

Композитори повинні також невтомно працювати над підвищенням свого загального культурного рівня. Це допоможе їм у шуканнях своєї творчої індивідуальності, у творчих шуканнях і дерзаннях, які завжди повинні бути виправдані ідейно-художньою спрямованістю творчості.

У нас існує ще некритичне ставлення окремих композиторів до наслідування творчої спадщини, наслідування, яке іноді перетворюється в безпринципне епігонство і навіть пряме запозичення. Історія музикальної культури великого російського народу є зразком творчих шукань і дерзань.

„Вперед до нових берегів"—цей девіз Мусоргського став лозунгом радянської музикальної культури. Тим часом деякі композитори на Україні обмежуються уже готовими засобами висловлення художньої думки, не обтяжуючи себе шуканнями своїх власних засобів, своєї власної індивідуальності.

Прагнення до народності подекуди ще підмінюється насиченням того чи іншого твору цитатами з народно-пісенної творчості. Проблемі народності була приділена велика увага учасників пленуму, які відмічали, що народність повинна бути закладена в змісті кожного твору, в його ідейно-художній спрямованості, а не підмінятись зовнішньо-зображувальними засобами, як, наприклад, цитатне використання тієї чи іншої народної пісні або цілого ряду пісень, до того ж не завжди міцно пов'язаних між собою.

Окрему увагу треба приділити роботі над радянською тематикою.

Товариш Хрущов у своїй звітній доповіді на XV з'їзді КП(б)У сказав: „Нам будуть заздрити як поколінню, якому довелось першому в історії боротьби трудящих за розкріпачення підняти прапор боротьби і побідоносно укріпити його на одній шостій частині земної кулі".

І для того, щоб з усією повнотою розкрити величні образи цієї безприкладної в історії людства героїчної боротьби, радянські композитори повинні багато працювати, невпинно прагнучи до збагачення творчого досвіду, до поглиблення ідейно-художнього змісту своєї творчості, до технічної досконалості.

В 1941 році в серці Радянського Союзу—в Москві—відбудеться перший Всесоюзний з'їзд композиторів.

Українська делегація повинна завоювати право рапортувати на цьому з'їзді про свої творчі досягнення і перемоги всій Країні Рад і її геніальному вождю, кращому другу радянського мистецтва—великому Сталіну.

Проф. А. В. Ольховський

Творчість радянських композиторів України[1]

Велика Жовтнева соціалістична революція відкрила широкі можливості для розвитку української музикальної культури. В братському єднанні з великим російським народом, під керівництвом героїчної партії більшовиків, народ, який ще не так давно вважався відсталим, який зазнавав тяжкого безправ'я, соціального і національного гніту, цей визволений народ могутньо розгорнув свої творчі сили.

Не буде перебільшенням сказати, що справжня історія української професіональної музикальної творчості почалась тільки в роки соціалістичного будівництва.

Дожовтневе минуле української музики знало прекрасних музикантів, палких і послідовних діячів національної музикальної культури. Значення їх для історії української музики величезне, але все таки далі поодиноких зусиль їх творчі спроби не йшли.

Музикально обдарований український народ створив багатющу народно-пісенну культуру, але не мав хоча б відносних умов, які сприяли б розвиткові професіональної музикальної творчості.

В особі кращих своїх представників—Артемовського (1813—1874), Лисенка (1842—1912), Стеценка (1882—1923), Степового (1883—1921), Леонтовича (1887—1921)—дожовтнева українська музика наполегливо добивалась створення повноцінної професіональної культури, органічно з'єднаної з передовою культурою російського народу. Кращі люди дожовтневого минулого добре розуміли—„Якщо більшість українських робітників перебуває під впливом великоруської культури, то ми знаємо твердо, що поруч з ідеями великоруської попівської і буржуазної культури діють тут і ідеї великоруської демократії і соціал-демократії. Борючись з першого роду „культурою", український марксист завжди виділить другу культуру і скаже своїм робітникам: „всяку можливість єднання з великоруським свідомим робітником, з його літературою, з його колом ідей обов'язково всіма силами ловити, використовувати, закріпляти, цього вимагають корінні інтереси і українського і великоруського робітничого руху" [2].

Саме цей зв'язок з передовою російською культурою створив у творчості українських дожовтневих композиторів грунт для можливо ще незрілих спроб великої творчої ініціативи.

Але, не переоцінюючи себе, українські композитори минулого культивували переважно область вокальної хорової і сольної мініатюри, працюючи над нею старанно і любовно. Їм рідко доводилось мати справу з творчими завданнями, що вимагали для свого втілення прийомів великої форми.

Тільки радянська дійсність, яка розкріпачила творчу ініціативу народу і створила безприкладні умови для його розвитку, виховала визначні творчі кадри українських радянських композиторів, вдихнула в них відчуття великого творчого життя, висунула проблему створення великих монументальних творів.

Українські радянські композитори, опановуючи майстерність у створенні повнокровних образів, народжених новим радянським героїчним життям, здійснили перелом величезного історичного значення.

---

[1] Доповідь, прочитана на І виїзному пленумі Оргкомітету спілки композиторів СРСР, присвяченому творчості композиторів УРСР.

[2] Ленін. Твори, т. XVII, стор. 130 — 131. „Критичні замітки з національного питання".

Українська радянська музикальна творчість, яка є однією з ділянок великого мистецтва народів СРСР, з кожним днем дедалі більше і впевненіше наближається до завітних цілей соціалістичного змістом і національного формою мистецтва.

Уже перші роки радянської дійсності рішуче і докорінно змінюють лице українського музикального життя. Там, де ще зовсім недавно не було ні театрів, ні концертів, ні навіть значних творчих кадрів,—там зараз працюють десятки музикальних театрів з багатьма прекрасними акторами-співаками, режисерами, дирижерами, симфонічні і хорові ансамблі, виконуються найскладніші жанри музикальної творчості.

Нове життя рішуче поставило питання про необхідність переоцінки творчих напрямів музикального минулого. Треба було подолати традицію підпорядковування музикального змісту самодовліючим формальним вимогам, треба було знайти конкретні творчі зв'язки з новим життям, з його хвилюючими темами.

Уже з перших днів революції передові українські композитори починають усвідомлювати, що єдиною здоровою базою для їх творчих шукань є саме життя. Звідси основне, що стало відбиватись у кращих зразках української радянської творчості уже в перші роки її розвитку,—це насамперед боротьба з світом ілюзій і прагнення до активної участі в культурній революції.

Однією з найскладніших і найважчих ділянок української радянської творчості є опера. Майже не маючи традицій в українському минулому, будучи дітищем радянської національної політики (перший український оперний театр було відкрито в 1925 р.), українська опера, перемагаючи труднощі, за роки свого розвитку добилась значних успіхів.

Усе створене на Україні до революції в галузі опери було здобуттям побутового театру,—такі ж опери, як „Тарас Бульба" Лисенка, тільки в умовах радянської дійсності побачили оперну сцену. І все таки українське минуле знало широко розвинені форми як оперного, так і концертного життя, представлені переважно плодотворною діяльністю російських оперних театрів, діяльністю „Російського музикального товариства" і місцевих музикальних організацій. Природно, перед молодим національним театром стали величезні і складні завдання.

Треба було підготувати професіональні кадри виконавців, освоїти оперний репертуар, на основі якого розвивались українські театри. Треба було, нарешті, створити нову радянську оперу.

Уже в перші роки існування українського радянського оперного театру композитори звертаються до радянської тематики. Так, у 1925—1926 році опера „Вибух" Яновського, написана на радянську тему (епізод революційної боротьби на Донбасі), стала першою значною віхою на цьому шляху.

Проте, музикальний зміст цієї опери яскраво виявляє, що автор її ще не до кінця зрозумів суть нових творчих завдань. Тема в музикально драматургічному її розкритті звужена. Образи змальовуються схематично і непереконливо. Значним ще є вплив оперного штампу. Нові події дано тут лише як фон особистих відносин героїв, що живуть своїм самостійним життям, незалежним від подій, які відбуваються.

Пізніше з'являється вже значна кількість нових опер: „Золотий обруч" Лятошинського, „Дума чорноморська" і „Земля горить" Яновського, „Поема про сталь" і „Кармелюк" Йориша, „Карпати" і „Кармелюк" Костенка, „Розлом" Феміліді, „Невідомі солдати" Козицького, „Трагедійна ніч" Данькевича, „Яблуневий полон" Чишка, „Діла небесні" і „Наталка Полтавка" Вериківського, „Комбайн" Толстякова, „Партизани" Смекаліна і ряд інших.

В більшості цих опер відчувається прагнення освоїти і продовжити кращі художні традиції класичної оперної спадщини. Але часто ще той чи інший оперний напрям догматично висувається як єдиний можливий шлях розвитку. Це або принципи музикальної драми типу Вагнера („Земля горить" Яновського), або досвід „кучкістів" („Кармелюк" Костенка, „Яблуневий полон" Чишка), або, нарешті, шлях українського побутового театру („Наталка Полтавка" Вериківського).

В самому підході до творчих завдань більшості цих опер властиві невизначеність і схематичність. Прагненням композиторів освоїти нові, висунуті життям великі теми заважають еклектизм засобів вираження, розірваність драматургічного цілого. Більшість з цих опер побудовані на ряді окремих номерів, арій, ансамблів, хорів

і являють собою ланцюг сценічних епізодів (дивертисменти), в яких дуже мало відчувається музикально-драматургічна єдність. Деякі з них є явними творчими невдачами, багато де в чому обумовленими хибами лібретто, що невірно висвітлюють і трактують покладені в основу опер теми.

Але поряд з цим багатьом з цих опер властиві і позитивні риси—це, насамперед, освоєння народної пісні, як опори в шуканні художньо-правдивих засобів музикального вираження.

Показовою щодо цього є „Дума чорноморська" Яновського. Умілим використанням фольклорного матеріалу (в опері широко використано українські, індуські, польські, турецькі пісні) автор досяг певної переконливості в розкритті образів, але не зміг добитись органічної єдності в розвитку музикально-тематичного матеріалу. Драматургічно опера через це недосконала, музика в ній не вмотивовує розвитку дії.

Значно більш цінна в цьому розумінні опера Лятошинського „Золотий обруч" (лібретто Мамонтова за романом Ів. Франка „Захар Беркут"). Це, мабуть, єдина з названих опер, яка витримала ряд постановок на київській, харківській і одеській сценах. В цій опері також широко використовуються народні теми, що надають її музикальній мові локального колориту. Ясна і спрямована мелодика, найчастіше речитативного характеру, широка діапазоном своєї виразності і емоціонально переконлива. Різноманітним є обсяг гармонічних засобів, якими користується автор. Широко застосовується тут система лейтмотивів, які влучно схоплюють типовість змальовуваних характерів. Проте, не зважаючи на багатство музикальних засобів, на продуманість музикальних характеристик, в опері „Золотий обруч" ще немає достатньої переконливості в музикальному вмотивуванні драматургічного розвитку.

„Золотий обруч", безперечно, був першою серйозною спробою подолати оперний штамп в освоєнні нових завдань радянської опери. В цьому творі глибше і послідовніше усвідомлюються події, органічніше утверджуються нові образи.

Значним кроком на шляху до створення повноцінної радянської опери були опери, які написані вже в останні роки і які йдуть на сценах українських оперних театрів—„Щорс" Лятошинського[1] і „Перекоп" Мейтуса, Рибальченка і Тіца.

І тема опери „Щорс" (лібретто Кочерги і Рильського) і тема опери „Перекоп" (лібретто Бичка і Шелонцева) — теми героїчної боротьби українського народу проти інтервентів. У цих операх насамперед явно відчувається високий професіональний рівень розв'язання великого творчого завдання,—це мабуть, їх основна позитивна риса. В цьому розумінні вони відкривають нову сторінку розвитку української радянської опери і свідчать про серйозні можливості українських радянських композиторів в освоєнні оперного жанру. На жаль, величезні драматургічні можливості тем і сюжетів цих опер не дістали свого досить повного розкриття.

Лібретто і першої і другої опер хибують на хронікальність і надмірну умовність у побудові дії. Головні дійові особи в них окреслені опукло і яскраво, решта—мало переконливі і схематичні. Основна ж хиба лібретто опер—слабий розвиток драматургічного стрижня, недостатнє об'єднання наскрізною дією. Ці хиби лібретто позначились і на музиці опер і, насамперед, на яскравості музикальних характеристик. Тут, як і в лібретто, опукліше змальовано характери головних дійових осіб і мало переконливо—другорядні.

Спинимось детальніше на опері „Перекоп". У ній переконливіше відбились хиби і достоїнства, характерні для пройденого етапу української радянської опери. В опері „Перекоп" музикально-тематичний матеріал являє собою переважно утвори з побутуючих поспівок (тут і масові пісні, і народні пісні, і теми, близькі їм своїми наспівами). Достоїнство цього музикального матеріалу в тому, що мова опери дохідлива, проста, ясна. Хиби ж у тому, що композитори, надто зловживаючи ним, не дають простору для розвитку самостійних, повнокровних мелодій, які з достатньою переконливістю розкривали б образи героїв опери.

Засоби розробки музикально-тематичного матеріалу опери виражаються, головним чином, у простому збільшенні і зменшенні тем. Це робить, зокрема, симфонічні

[1] На тему „Щорс" українськими композиторами написано три опери — Ждановим, Йоришем і Лятошинським. З цих опер тільки оперу Лятошинського поставлено на сцені українського театру.

епізоди опери мало переконливими і, за небагатьма винятками, мало розвиненими. Відчувається наче ослабленість динаміки, неясність кульмінацій, надмірність кадансів, що неминуче приводить до здрібненості форми. Основні, спочатку переконливі образи опери поступово знижуються або просто губляться,—таким є, наприклад, образ діда Калинчука. Мало також розроблено образ командарма. Крім арії п'ятої картини „О друзі бойові", що хвилює своїм ліризмом і принадною теплотою, в опері більше немає таких місць, здатних створити наскрізну характеристику цього безстрашного борця за народну справу.

Взагалі ліричні арії, похідні пісні, танці, частівки і т. д. в опері дано значно яскравіше, ніж героїко-патетичні моменти. І це природно: в першому випадку вабить широко використовуваний побутовий пісенний матеріал, в другому ж автори не знаходять засобів для потрібної виразної сили.

В освоєнні опери українські радянські композитори ще надто несміливо, далеко не всесторонньо використовують радянську тематику. Ще серйозно відчувається жанрова вузькість української радянської опери. Не подолано ще обмеженість використання пісень і побутуючих інтонацій як засобів оперної мови. Далеко ще не розвинений справжній творчий підхід до народної пісні. Часто замість музикально-узагальнених засобів композитори користуються послідовністю пісень, драматургічно мало об'єднаних. Інтонації мало диференціюються залежно від характеру образів. Масові сцени здебільшого представлені у формі дивертисменту, як декоративні хори, в них мало ще відчувається роль, яку покликаний відігравати образ народу у радянській опері.

Значним фактом в історії розвитку української радянської опери є постановка опери класика української музики М. В. Лисенка „Тарас Бульба" (в редакції Ревуцького і оркестровці Лятошинського).

Опера Лисенка в новій редакції зазнала серйозних змін, головним чином за рахунок перепланування музикального матеріалу, оркестровки і створення нового акту. Краще, що зберегли редактори в опері,—глибокий органічний зв'язок її музики з народною піснею—свідчить про величезну художньо-виразну силу народної пісні, яку зуміли усвідомити автори редакції.

Уже в останні роки створено три опери, написані до сторіччя з дня народження народного поета Т. Г. Шевченка—„Пан сотник" Вериківського, „Марина" Жуковського, „Поетова доля" Йориша.

Якщо до цього додати нові редакції „Запорожця за Дунаєм" Артемовського і „Наталку Полтавку" Лисенка, здійснені Йоришем, які завоювали широке визнання українського радянського слухача, то цим вичерпується майже все написане українськими радянськими композиторами в цьому жанрі.

Чим же пояснити те, що величезна робота, здійснена українськими радянськими композиторами в галузі створення радянської опери, не збагатила оперний репертуар наших театрів? З більш ніж двадцяти написаних опер в оперному театрі фактично збереглося тільки дві.

Основною причиною цього є недостатньо глибока увага музикальної громадськості до питань створення української радянської опери. Створення опери у нас здебільшого—це особиста справа композиторів.

Питання оперної творчості мало обговорюються, мало зазнають всесторонньої критичної оцінки. Особливо перешкоджає просуванню вперед української опери обмежена, часто пасивна роль театрів у процесі створення оперного репертуару.

Український радянський балет в основному пройшов той самий шлях, як і опера. Перші балети—„Ференджі" Яновського, „Пан Каньовський" Вериківського, „Карманьола" Феміліді, як і перші опери, ще далеко не зрілі.

Значніших успіхів здобуто в балетах, написаних за останні роки: „Лісова пісня" і „Бондарівна" Скорульського, „Лілея" Данькевича, „Міщанин з Тоскани" і „Марійка" Нахабіна. Окремо треба відзначити першу в історії української радянської музики спробу створення дитячої опери-балету „Аистенок" Клебанова, а також його балет „Светлана", що з значним успіхом ідуть на сцені Московського Великого театру. Це тим більш показово: в столиці Радянського Союзу вони здобули хороший прийом, українські ж театри і досі не зацікавились цими творами. Балети Клеба-

нова відзначаються значним професіональним рівнем, яскравою танцювальною музикою і широким використанням специфіки балетної сцени.

Але в більшості українських балетів ще надто багато приділяється уваги пантомімі, мало використовується етнографічний танець, особливо там, де в цьому є настійна необхідність („Марійка" Нахабіна).

Заслуговують на увагу перші спроби створення української музикальної комедії („Голубі скелі" Заграничного, „Весілля в Малинівці" Рябова, „Паливода" Жданова). І тут композитори, прагнучи до всебічного розвитку цього жанру, на жаль, часто забувають про необхідність серйознішого ставлення до глибини і змістовності комедійної музики.

Значних успіхів досягли українські радянські композитори в розвитку симфонічної музики.

Як і опера, симфонія в українській дожовтневій творчості, власне, не була зовсім представлена. Єдиним більш-менш значним зразком української дожовтневої симфонічної творчості була симфонія Колачевського (написана в 1886 р.). Все ж інше в цьому жанрі мало характер не доведених до кінця спроб.

Цілком природно, що тут, як і в оперній творчості, перед українськими композиторами постали надзвичайно складні завдання. Але вже до 1932—33 рр. було написано ряд творів, які свідчать про широке прагнення композиторів до симфонічного жанру: „Симфонія № 2" Ревуцького, „Увертюра на 4 українські теми" Лятошинського, „Героїчна увертюра" Косенка, „Героїчна увертюра" Гозенпуда, „Комсомольська увертюра" Тіца, „Три оди Дніпробуду" Клебанова, симфонія Нахабіна, три симфонії Белзи, симфонія Скорульського, „Свято мас" Рибальченка, „Штурм" Коляди, „На варті Дніпробуду" Борисова та ін. Природно, що в цих перших спробах симфонічної творчості ще не подолано захоплення окремими технологічними завданнями, на багатьох з них лежить відбиток раціоналізму і сухості.

Монументалізм часто розуміється зовні, приводячи до надмірної перевантаженості оркестру, до зайвої ускладненості структури, до неясності логіки розвитку думки. Тематичний матеріал часто має на собі сліди штучності і абстрактного експериментування. І все таки, не зважаючи на всі ці хиби, відбувся надзвичайно важливий перелом. Різко змінилось саме ставлення до симфонії, незмірно виріс інтерес до неї.

Найзначнішими з перелічених творів, що завоювали серйозне місце в концертному репертуарі, були „Симфонія № 2" Ревуцького, „Увертюра на 4 українські теми" Лятошинського, премійовані на республіканському конкурсі 1927 року, і „Героїчна увертюра" Косенка.

За останні роки українські композитори особливо активно працювали в галузі симфонічної музики. Створено багато нових творів: „Симфонія № 2" Лятошинського, симфонія Гозенпуда, симфонія Гурова, симфонічні поеми „Отелло" і „Шевченко" Данькевича, концертино Таранова, концертино Клебанова, симфонічна поема з хором—„Канальські роботи" Штогаренка, „Мідний вершник" Барбашова, дві „Молдавські сюїти" Вілінського, симфонія і симфонічна поема „Лілея" Майбороди, „Симфонічна поема на молдавські теми" Косенка, „Увертюра на молдавські теми" Лапшинського, „Єврейська сюїта" Файнтуха, симфонічна поема „9-е січня" Фоменка, „Увертюра на російські теми" Зноско-Боровського і багато інших.

Зокрема треба відмітити створену до шестидесятиріччя товариша Сталіна „Урочисту кантату" Лятошинського, написану для хору, солістів і великого оркестру.

Симфонічна творчість гостро поставила перед композиторами проблеми мови і майстерності. І тут, так само, як і в галузі опери, композитори ще не до кінця усвідомили специфічність художніх завдань, що висуваються симфонічним жанром. Тематична насиченість і опуклість, цільність розвитку симфонічної ідеї, підпорядкованість деталей єдиному цілому, динамічність музикальної думки—усе це вимагає від композиторів великої роботи над розвитком свого професіонального і загальнохудожнього рівня. Часто українські радянські композитори, звертаючись до класичної спадщини, не перемагають своєї залежності від неї, засвоюючи окремі особливості її мови, а не культуру цільного музикального мислення в розвитку художнього образу.

В цьому розумінні багатьом симфонічним творам українських радянських композиторів властива стилістична залежність від зразків класичної музики, залежність, що часто гальмує зростання нової симфонічної якості в їх творчості.

Часто в своїх симфонічних творах наші композитори, особливо там, де стоїть проблема національного колориту, природно, звертаються до джерела української народної пісні. Але й тут, проявляючи мало творчої ініціативи у використанні пісні, звертаючись тільки до її порівняно стійкого варіанту, композитори обмежують багатство і виразність музикальних образів. Але поряд з цим українська радянська музика знає і яскраві зразки глибокого органічного зв'язку симфонічної творчості з українською народною піснею. Такою є „Симфонія № 2" Ревуцького. Тут основний тематичний матеріал створює органічну інтонаційну єдність, яка поглиблює і збагачує виразність народних пісень.

Останні симфонічні твори українських радянських композиторів свідчать про серйозне зростання професіоналізму, про вміння розвинути глибоку і змістовну думку (симфонія Гозенпуда, симфонія Гурова, симфонічні поеми Майбороди і Данькевича та ін.). Проте, в галузі симфонії, як і в галузі опери, одним з головних завдань, що стоять перед українськими композиторами, є вироблення свого індивідуального творчого обличчя і глибоке, аж ніяк не пасивне освоєння класичної спадщини.

Поряд з монументальними оперними і симфонічними творами радянські композитори вперше в історії української музики освоїли різноманітні форми камерної музики: квартет (Лятошинський—три квартети, Костенко—п'ять квартетів, Гозенпуд—три квартети, Грудін, Белза, Козицький, Борисов, Данькевич, Клебанов, Глушков, Зноско-Боровський, Філіпенко та ін.), тріо (Косенко, Лятошинський, Тіц, Грудін та ін.), а також концертної літератури: концерти фортепіанні (Ревуцький, Косенко, Гозенпуд, Скорульський, Корольков та ін.), скрипкові (Костенко, Араратян, Глушков), віолончельний (Глушков) і т. д.

Незмірно виріс рівень і жанрове охоплення фортепіанної літератури, особливо широко представленої в творчості Косенка, Ревуцького, Лятошинського, Гозенпуда, Грудіна, Тіца, а також сольних п'єс для скрипки і інших інструментів (одним з найбільш зрілих творів цього роду є віолончельна соната Косенка).

І в галузі камерної музики перед композиторами стоять творчі завдання, зв'язані з шуканням органічного і своєрідного стилю.

Надзвичайно великого розмаху досяг розвиток різноманітних вокальних жанрів, починаючи від сольної пісні-романсу і кінчаючи найскладнішими хоровими творами. Музикальна обдарованість українського народу позначилась не тільки в надзвичайно яскравій народно-пісенній творчості, але і в усталеному здавна тяжінні українських композиторів до пісенної хорової культури.

Вокальна творчість українських радянських композиторів (Косенко, Ревуцький, Гозенпуд, Мейтус, Фоменко, Грудін і багато інших) широко ввійшла в концертні програми радянської естради.

Відкликаючись на значні події нашого життя, композитори з великою творчою активністю відзначили вшанування пам'яті народних поетів—Пушкіна, Шевченка, Лермонтова. Робота над їх поезією прискорила процес ідейного зростання композиторів, їх просування до справді реалістичного мистецтва. Але й тут—у жанрі пісні—ще мало освоєна різноманітність тем нашого життя. Зовсім недостатньо використано багату радянську поезію, яка по праву має займати почесне місце в творчості радянських композиторів.

Масові пісні ще не зайняли належного місця в творчості українських композиторів. Не зважаючи на окремі яскраві зразки масової пісні („Пісня про Сталіна" Ревуцького, „Про батька народного" Козицького та ін.), усе ще недостатньою є кількість хороших пісень, які б міцно ввійшли в музикальний побут.

Зовсім мало написано хороших оборонних пісень. Саме в оборонних піснях найбільше відчувається штамп, часте копіювання зразків.

У масовій пісні особливо помітна жанрова обмеженість. Українські радянські композитори ще не усвідомили багатства тих можливостей, які відкриває перед масовою піснею жанрова різноманітність народної пісні, безмежне багатство її тем і засобів виразності.

Великі можливості перед українськими радянськими композиторами відкрила кіномузика. Багато з них приділили серйозну увагу музикальному оформленню ряду значних українських радянських фільмів: „Кармелюк", „Два дні"—Лятошинський, „Іван"—Мейтус, Лятошинський, „Дві жінки", „Арсенал", „Кришталевий палац"—Белза, „Радянські соколи"—Данькевич, „Степові пісні"—Ревуцький, „Запорожець за Дунаєм"—Йориш, „Партизанська дочка"—Козицький, „Останній порт"—Косенко, „Назар Стодоля"—Вериківський, дитячі фільми—мультиплікати—Грудін, Шипович, Зноско-Боровський та ін. Робота над музикою для кіно, як і робота над музикою до театральних п'єс, безперечно, відіграла величезну роль в ідейному зростанні композиторів.

Волею партії, уряду і радянського народу героїчна Червона Армія визволила народи західних областей України. Визволені народи ввійшли у велику сім'ю народів СРСР.

Загін українських радянських композиторів поповнився видатними композиторами західних областей України (Людкевич, Барвінський, Микола Колесса, Коффлер, Солтис і багато інших), а також музикознавцями (видатний фольклорист Філарет Колесса, Хібінський, Кудрик, Витвицький, Лисько, Лісса та інші), які влились в єдину сім'ю радянських музикантів.

Одна з найзначніших особливостей музикальної творчості композиторів західних областей України, представленої рядом великих симфонічних, хорових, а також сольних інструментальних і камерних творів,—це міцна опора на професіональну основу.

Творчість композиторів західних областей України виявляє певне розшарування творчих напрямів. Один з них явно зорієнтувався на модерністичні течії в сучасній західній музиці. Форма усвідомлювалась представниками цього напряму як самодовлюючий принцип музикальної творчості—цим визначаються і засоби, якими користуються ці композитори.

Те, що композитори цього напряму суб'єктивно прагнули до відбиття прогресивних творчих завдань, дає підставу надіятись, що, глибоко усвідомивши творчу природу радянського музикального життя, вони підпорядкують свої творчі погляди завданням радянської музикальної культури і сприятимуть її розвиткові.

Композитори другого напряму виявляють зв'язок з традиціями класичної музики і народної творчості. Народний мелос запліднює творчість цих композиторів, надаючи їй життєвої сили. Ця група композиторів, безперечно, зуміє органічно зв'язати свою творчість з прагненнями радянської музики.

Особливого значення в зв'язку з зростанням української радянської творчості набуває формування музикознавчих кадрів. Молоде українське музикознавство (систематична підготовка музикознавчих кадрів почалась на Україні тільки з 1935 року) настільки зміцніло, що є всі підстави вже в найближчі роки чекати широкого розгортання музикознавчої роботи. За останні роки українські радянські музикознавці створили ряд робіт, що впритул підійшли до освоєння актуальних проблем українського радянського музикознавства і—насамперед—до питання створення курсу історії української музики. І все таки нашому музикознавству властиві ще обмеженість проблематики і форм роботи.

Особливо слабо розвинена ділянка музикальної публіцистики, популяризаторської роботи, критики. Самі композитори беруть дуже слабу участь у публіцистичній, музикознавчій і критичній роботі. І на цій ділянці української радянської музики стоять величезні завдання—насамперед завдання піднесення ідейного, професіонального рівня музикознавчих кадрів, завдання ширшого охоплення досліджуваних явищ,—посилення роботи в галузі публіцистики і критики.

Розвиток творчості українських радянських композиторів набув широких планомірних форм великого руху за опанування творчих висот радянського мистецтва. Багато композиторів пройшло великий і складний шлях від хворобливо рафінованих образів сучасництва, від впливів рапмівського спрощенства, через оздоровчий зв'язок з народною піснею, до глибокої опори на метод художньої правди. Тим часом, не зважаючи на величезну проведену роботу, творчість українських радянських композиторів не піднеслась ще до того рівня, якого має право вимагати радянський слухач. Боротьба з рецидивами формалізму і спрощенства ще не закінчена, ще іноді дає себе відчувати тяжіння до звукового конструктивізму.

Українська радянська музика, безперечно, має значні творчі кадри, але умови організації їх творчої роботи в значній мірі гальмують їх зростання. Таким гальмом є недосить повнокровне творче життя української спілки композиторів. Творча робота композитора до демонстрації готового музикального твору здебільшого проходить поза увагою спілки. Творча секція спілки бере надто незначну участь у конкретній роботі над творчим зростанням композитора. Мало дискутуються творчі питання. Незначний ефект для зростання композиторів дає творче обговорення їх роботи.

Мало також відчувається участь Управління в справах мистецтв у роботі спілки. Слабо організовано політико-виховну роботу з композиторами. Усунення цих хиб допоможе дальшому плодотворному розвиткові української радянської творчості.

Взаємозбагачення національних культур у минулому, їх утверджена єдність у теперешній час стали основою широкого розвитку радянської української музики.

Російський народ, який нагромадив найцінніші багатства мистецтва в особі своїх найбільших майстрів, невтомних діячів культури, найактивніших просвітителів, протягом століть всебічно підтримував і допомагав зростанню української музикальної культури.

Глінка, Мусоргський, Римський-Корсаков, Чайковський і багато інших не тільки брали участь у сприянні розвитку української музики, але й створили ряд прекрасних творів, що органічно ввійшли у фонд української культури.

Прикладом цієї живительної традиції взаємозбагачення культур є наш перший виїзний пленум Оргкомітету спілки композиторів СРСР, присвячений творчості українських радянських композиторів, що підведе підсумки і накреслить ряд заходів до дальшого зростання української радянської музики.

Перед композиторами стоїть завдання—подолати труднощі на шляху до повного завоювання вершин музикального мистецтва країни соціалізму.

Сміливо і впевнено ідуть українські радянські композитори до завітних цілей—і немає такої сили, яка могла б спинити цей рух уперед до вершин соціалістичної культури.

До підсумків пленуму Оргкомітету спілки композиторів СРСР

(За матеріалами стенограми роботи пленуму)

Пленум Оргкомітету спілки радянських композиторів СРСР, що відбувався в Києві (28 березня—5 квітня),—надзвичайно важлива подія в музикальному житті всієї нашої країни. Це—перші творчі збори радянських композиторів, що об'єднали представників усіх найбільших центрів нашого Союзу, це—попередній етап ще більшої політичної і культурної події—Всесоюзного з'їзду радянських композиторів. В дні пленуму в столиці України зібрались майстри Москви, Ленінграда, Харкова, Одеси, Мінська та інших міст, а також композитори і музикознавці Львова, що недавно влились у нашу сім'ю,—щоб у найбільшому центрі нашої республіки ознайомитися з її музикальним життям.

Своєрідність і значення цього пленуму порівняно з усіма попередніми творчими зборами полягає в тому, що робота його грунтувалась на безпосередньому прослуханні творів радянських композиторів України,—перед обговоренням шляхів розвитку української музики, її досягнень і недоліків, перемог і невдач було продемонстровано музику радянських композиторів України.

Протягом п'яти днів відбулось 8 концертів-показів, на яких було виконано понад 50 творів тридцяти композиторів. Такий порядок роботи пленуму сприяв жвавості обміну думками, конкретності суджень і оцінок. Виступи 33 ораторів, зафіксовані в стенограмах пленуму,—обширний матеріал, який містить цінні думки, що стосуються як шляхів розвитку української музикальної творчості в цілому, так і окремих творів.

У дебатах брали участь найавторитетніші музиканти нашої країни, майстри з величезним творчим досвідом, ерудицією і педагогічною практикою.

Не кожному творові, навіть великому, вдається пройти перед очима такого авторитетного колективного критика, яким був пленум. Його судження, зауваження, дружні поради і побажання не можна пропустити повз увагу.

Завданням даної статті є викласти найістотніше з того, що було висловлено на пленумі і зафіксовано в його стенограмах. Маємо надію, що ці думки, оцінки, враження і пропозиції викличуть дальше обговорення, можливо дискусію з ряду питань,—таким має бути природне продовження інтенсивної і конденсованої роботи пленуму, збори якого тривали порівняно недовго.

Через майже усі численні промови композиторів і музикознавців, що брали участь у дебатах, проходить одна спільна, одностайно висловлена думка про нечуване піднесення української музикальної культури, про активність музикальної творчості на Україні. Як справедливо відзначалось на пленумі, цей розмах тим більш характерний, що українська музикальна культура дуже молода і налічує лише двадцять років свого вільного розвитку.

В дореволюційний час музикальна культура України була дуже обмежена в своїх можливостях і стояла загалом на невисокому технічному рівні, а в деяких жанрах майже зовсім не проявила себе. Великі форми були зовсім мало розвинені. Діячі української музики налічувались одиницями. І от протягом двадцятилітнього періоду майстри Радянської України написали значні твори в усіх жанрах (опера, симфонія, камерна інструментальна музика, романс та ін.). Українська музика має загін композиторів понад 100 чоловік, численні кадри виконавців, існує сітка оперних театрів, філармоній, симфонічних оркестрів, ансамблів і т. д. Великі успіхи, яких досягла українська музикальна культура, зустріли особливо захоплену оцінку у наших львівських товаришів, у яких живі ще спогади про режим панського гніту. „Цей

Група делегатів пленуму. Зліва направо — композитори І. І. Дзержинський, Д. Д. Шостакович, М. О. Штейнберг, Б. М. Лятошинський і Л. М. Ревуцький.

колосальний розмах,—говорит львівський композитор Барвінський,—і ті шляхи, якими прямує мистецтво в музиці, відкрили перед нами ще небачені горизонти".

Ознайомившись з умовами, в яких розвивається радянська музика, і з плодами цього розвитку, львівські товариші згадували стан української музики в панській Польщі. „В львівському радіо на 6 годин щоденних передач припадало в середньому дві хвилини на твори українських композиторів,—повідомляє львівський музикознавець Василь Витвицький,—виконувались переважно народні пісні, як от „Ой, не ходи, Грицю" і т. п., а великі твори українських композиторів по радіо зовсім не виконувались".

Композитори не могли цілком віддаватись своїй справі, не могли бути професіоналами. Виконання творів потребувало матеріальних витрат від автора. Навіть творчість композиторів, які здобули визнання, часто не могла пробити собі дорогу. Так, за останні вісім років по радіо не було виконано жодного твору Й. Коффлера.

Говорячи про становище української музикальної творчості в цілому, оратори відзначали, як один з найцінніших її показників, інтенсивне зростання композиторського молодняка. „Щодо активності творчості молоді Радянська Україна одна з перших у нашому Союзі",—сказав проф. Х. Кушнарьов.

Поряд з творами композиторів-майстрів, творчість яких давно стала відомою, поряд з іменами Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, покійного В. Косенка, поряд з найвидатнішими композиторами середньої генерації виступила ціла плеяда молодих обдарованих і технічно озброєних композиторів, як Гуров, Майборода, Філіпенко та ін.

Оцінюючи загальний рівень прослуханого, члени пленуму неодноразово вказували на серйозний технічний рівень українських композиторів, високий їх професіоналізм, вільне володіння засобами гармонії, поліфонії, інструментовки (виступи професорів М. Штейнберга, Д. Шостаковича, Х. Кушнарьова та ін.).

Дістало схвалення виразно намічене прагнення українських композиторів до великих симфонічних форм, яке проявилось, зокрема, і у молоді. Як позитивне явище, відзначено було також інтерес до хору, добре володіння хоровою фактурою (виступ проф. Шебаліна).

Проте, куди більше місце, порівняно з констатацією досягнутих успіхів, зайняло критичне обговорення негативних сторін прослуханих творів і тих недоліків, які затримують ще більш повний і всесторонній розвиток українських композиторів. Як одну з таких загальних хиб творчості композиторів України оратори відзначали стильову одноманітність музики, відсутність досить ясно виражених індивідуальних творчих напрямів, індивідуальної своєрідності прийомів, музикальної мови. „Я не відчував,—каже Д. Шостакович,—різкої відміни творчих індивідуальностей, боротьби творчих напрямів... Є, я б сказав, якась творча подібність або одноманітність у тому, що ми чули".

Шукаючи причин такої стильової одноманітності в творчості українських композиторів, промовці зв'язували це явище з лозунгом боротьби проти формалізму, який хибно розуміли в ряді випадків, з перегибами в цьому напрямі. Боязнь впасти у формалізм стримує, очевидно, деяких авторів від шукань нових, оригінальних прийомів музикальної мови, обмежує їх творчу ініціативу, сприяє замкнутості їх у колі традиційних прийомів, тоді як новий зміст вимагає і нової форми, нові теми вимагають і нової музикальної мови.

В. Томілін закидає українським композиторам замкнутість, відсутність належного зв'язку з братськими республіками, зокрема з спілкою композиторів РРФСР. Відсутність же такого зв'язку приводить до „застійності в творчості і стилістичній одноманітності".

Д. Шостакович і Д. Кабалевський у своїх виступах зв'язували питання про стильову одноманітність з примітивним розумінням завдання народності в музикальній творчості. Поняття народності музики дехто зводить до обов'язкового використання тем народних пісень. Нерідко народна тема дається в творах без художнього перетворення, без темпераменту. Д. Шостакович вказує також на те, що не слід обмежувати себе фольклором тільки своєї національності. Про недостатній інтерес до фольклору інших національностей говорили й інші товариші. Проте, як побачимо далі, це враження в значній мірі пояснюється недостатньою повнотою показу творчості українських композиторів.

Проблема народності, питання про методи обробки і художнього перетворення народних тем були одним з основних і принципіальних питань і викликали різні судження.

В. Томілін висловив своє негативне ставлення до нетворчої обробки народних тем: „Народові повертається в незмінному стані те, що у нього береться". Цьому Томілін протиставляє зразки художньої обробки хорових творів Лисенка і Леонтовича. Тов. Белий, як зразок сміливого творчого підходу до обробки української народної пісні, як зразок органічного її перетворення, вказує на „Галицькі пісні" Л. Ревуцького.

Аналогічна думка була розвинена проф. Шебаліним. „Схильність до пісенності,—говорить т. Шебалін,—яка сама по собі дуже хороша, не завжди набуває досить переконливого розвитку. У багатьох товаришів, творчість яких продемонстрована на пленумі, можна спостерігати схильність до простого обрамлення пісенних мелодій. Певна мелодія вставляється в ту чи іншу рамку. Одні товариші дають перевагу для обрамлення повній каденції з квартсекстакордом, інші шукають свіжішого матеріалу, але й ті і другі далі простого обрамлення не йдуть. Я, звичайно, не хочу сказати, що цього взагалі не треба робити, але якщо це робити, то треба робити якось інакше, на більш творчій основі. До того ж треба мати на увазі, що сама мелодика народної дореволюційної пісні не є щось раз і назавжди встановлене, щось таке, що не зазнає ніякого дальшого розвитку. Ми прекрасно знаємо, що діалектичний процес безперервної зміни народної мелодії має місце, повинен мати місце і матиме місце. І одним з найважливіших завдань, що стоять перед українськими товаришами, саме і є завдання—зуміти розвинути елементи народної музики, зуміти перетворити їх у яскраві динамічні образи, зуміти створити з цих образів твори великого масштабу, не обмежуючись замиканням тієї чи іншої пісенної мелодії в рамку.

Якщо подивитись на гармонізацію пісенних обробок і якщо взагалі спробувати розібратись у прийомах гармонізації, властивих рядові українських композиторів, то можна констатувати, що в багатьох випадках мають місце, так би мовити, шкільні штампи гармонізації. Мені здається, що цю обставину, безперечно, треба вижити хоча б через те, що саме ці прийоми гармонізації і створюють такий стан, що багато товаришів у своїх творах схожі один на одного, як рідні брати. Якщо шукати серйозно і наполегливо великої самостійності в галузі гармонії, то мені здається, що можна прийти до більш позитивних результатів".

Як на приклад суперечливості між характером народної теми і її обробкою тт. Белий і Рабінович посилались на концерт А. Королькова, де хор, оснований на фольклорному матеріалі, погано пов'язується з фортепіанною партією, сповненою блискучих пасажів, прийомів зовнішньої віртуозності, за якими взагалі не відчувається ідеї музикального твору.

Суперечну оцінку викликала „Вокальна сюїта" Г. Таранова з шести українських пісень. М. Штейнберг дав відзив про неї як про вдалий твір, але „громіздкий щодо звучності". Музикознавець Василь Витвицький заперечував проти підходу до народної пісні, проявленого в останній частині сюїти: „Тут є відгомони того ставлення до народної пісні, яке було колись у дешевих народних оперетках".

Підводячи підсумок обговоренню питання про народність у музикальній творчості, якого торкались майже всі промовці, можна сказати, що думка більшості зводилась до положення, що хоч грамотна обробка народної пісні, яка не перекручує характеру оригіналу, має безперечне право на існування, але головне завдання полягає в глибокому художньому перетворенні народної творчості, у відбитті її крізь призму індивідуального сприйняття композитором, створення на основі музикального фольклору творів нової, вищої якості.

Однією з загальних хиб творчості композиторів України є порівняно слабе відображення тем, зв'язаних з радянською дійсністю, на що вказувало багато товаришів, зокрема т. Сурін: „Творів на радянські теми мало і їх не можна визнати вдалими".

Оцінюючи „Урочисту кантату" Б. М. Лятошинського, написану до шестидесятиріччя товариша Сталіна, промовці віддавали належне великій майстерності композитора (зокрема прекрасній подвійній фузі), але відзначали недостатню безпосередність і емоціональну захопливість твору, відсутність необхідних контрастів: майже весь твір виконано в піднесеному характері. „Не можна зловживати яскравими, повними акордами,—говорить з цього приводу Д. Шостакович,—бо коли взяти їх тисячі, то ми забуваємо про те, що вони яскраві".

Різко негативну оцінку дістали романси П. Козицького, зокрема „Кремлівські зорі". Критикуючи цей твір, т. Белий говорив: „Образ „Кремлівських зір" для нас усіх дуже близький, абсолютно своєрідний і неповторний, як неповторна Красна площа в Москві. Дуже жаль, що ці прекрасні нові образи Козицький тлумачить дуже банальними і невідповідними музикальними засобами".

Цей твір, де П. Козицький не зумів досягнути справжньої правдивості, справжньої єдності між формою і змістом, т. Белий протиставляє хоровій пісні того ж автора, де проявлено почуття стилю і добрий смак.

Спроба П. Козицького взяти під захист свої романси викликала ще більш рішучі засудження їх як творів явно невдалих.

Як приклади творів, де сильно помітно суперечності між змістом тексту і надмірно традиційними засобами музикального висловлення, згадувались також романси тт. Глушкова і Завалішиної.

Дальше обговорення творів на радянські теми зв'язане з жанром опери. Пленум ознайомився з чотирма операми українських композиторів: „Перекоп" Мейтуса, Рибальченка і Тіца, „Щорс" Лятошинського, „Казка про Івана Голика" Белзи і „Поетова доля" Йориша. З них перші дві написано на радянські теми.

Опера „Перекоп" була оцінена загалом як твір талановитий. Разом з цим вона викликала жваве критичне обговорення. Основні хиби опери, на думку більшості промовців, походять від нескладності, безформеності лібретто. Звідси стомлюючі довготи і загальна хиба форми опери, яка побудована „не за принципом оперно-симфонічним, а за принципом монтажу... Надто багато картин... Наприкінці опери починаєш стомлюватись від цього калейдоскопу" (т. Шебалін).

Іншою хибою, за словами промовців, є слабо виявлені музикальні характеристики дійових осіб. „Іноді позитивна особа говорить такою ж музикальною мовою, як і негативна. Немає основної теми, немає музикальної характеристики, яка повинна весь час оточувати дійову особу..., щоб кожний герой, кожна дійова особа мала своє я“ (В. Мураделі).

Далі той самий промовець вказує на перевантаженість оркестровки, на ефекти, які є більш шумовими, ніж емоціональними („драматична крикливість, яка підміняє внутрішнє драматичне напруження“, за словами С. Шліфштейна).

Наприкінці В. Мураделі, який більше від інших спинився на оперній творчості, висловлює про оперу „Перекоп“ думку, що відповідає оцінкам більшості товаришів: „Я певний, що коли попрацювати ще над цією оперою, то ми матимемо хорошу радянську оперу“.

Як безперечно позитивне явище в галузі української оперної творчості оцінено оперу „Щорс“ Лятошинського, як твір творчо значний, художньо переконливий. Промовці вказували, зокрема, на індивідуалізацію образів, технічну завершеність. Говорячи про речитативну частину опери, проф. Шебалін висловив враження про недостатність драматизму, зокрема в діалогах.

За словами С. Шліфштейна, один з основних закидів, звернених до опери „Щорс“, як і до опери „Перекоп“,—недостатність музикальних образів, які б яскраво відбивалися у сприйманні, в пам'яті.

Порівняна нечисленність висловлювань про оперу „Щорс“ зв'язана, очевидно, з тим, що прослухано було тільки один акт опери.

Це саме стосується також і показаного першого акту (прологу) опери І. Белзи „Казка про Івана Голика“. Тт. Мураделі і Томілін, які спинились на показаному акті цієї опери, говорять, що він позбавлений живої музикальної думки і має мало спільного з образами, закладеними в самому лібретто.

Але особливо різкої критики зазнала опера В. Йориша „Поетова доля“, про яку висловлювалось багато товаришів. За визначенням проф. Шебаліна, „опера Йориша є найяскравішим прикладом еклектичного підходу до створення опери. Слухаючи цю оперу, весь час згадуєш про першоджерела... Цілий ряд місць в опері надто наївні щодо засобів музикального висловлення... Музикальні образи надзвичайно неяскраві. Я стверджую,—говорить далі Шебалін,—що ця опера—невдача композитора і навряд чи буде успіхом театру“.

З великим обуренням про оперу В. Йориша висловився т. Мураделі: „Я певний, що в цій музиці немає жодної живої ноти. Я не уявляю собі,—говорить далі оратор,—як можна писати про Шевченка і тільки на початку дати „Реве та стогне“, а потім—італьянську і яку хочете іншу музику. Там є і з „Євгенія Онєгіна“, „Пікової дами“—української ж музики немає“. Своє різко негативне ставлення до твору В. Йориша композитор пояснює принципіальними мотивами:

„Ми повинні шукати нових шляхів... Якщо ми не будемо бити по таких речах, то завтра можуть з'явитися люди, які скажуть: навіщо шукати нову музикальну думку? Адже дуже багато музики написано, візьмемо з однієї одно, з іншої друге... Хоч я з тов. Йоришем дуже мало знайомий, його музика мене дезорганізовує. Я сиджу день, два, три, хочу щось знайти, а він—що спід пальця вийшло, раз—два... написав і добре. Я мучаюсь рік, страждаю, переживаю—як у мене: виходить чи не виходить, а у нього—все добре“. На думку В. Мураделі, слід подумати, чи варто продовжувати дальшу роботу над постановкою опери т. Йориша.

Судження В. Мураделі здались деяким товаришам надто загостреними і викликали прагнення пом'якшити суворість оцінки твору. Д. Шостакович, визнаючи неоригінальність музики Йориша, відзначає вміння подавати музикальний матеріал; Л. Ревуцький, визнаючи правильність суті виступу В. Мураделі, заперечує проти „приголомшуючої форми“ і вказує на наявність в опері Йориша привабливості і вигідності фактури для виконавця.

Солідаризуючись з виступом В. Мураделі, музикознавець т. Шліфштейн оцінює „Поетову долю“ В. Йориша як оперу, що „не витримує критики з погляду найелементарніших вимог, які ми повинні ставити перед драматичним твором“. Тов. Шліфштейн вказує, що в музиці зовсім немає характеристики дійових осіб.

Тарас—головний герой—співає на музиці, що зовсім не відрізняється від музики, на якій співає зрадник. Але „найголовніше, що викликає в мені негативне ставлення до цього твору,—говорить критик,—це відсутність якогось живого начала, яке робить музику музикою".

Дуже велике місце в дебатах було відведене обговоренню української симфонічної творчості. Як уже згадувалось, промовці неодноразово відзначали з схваленням потяг українських композиторів до великих симфонічних форм, а також добре володіння оркестром. Багато творів для оркестру викликали одностайні схвалення, високу оцінку їх емоціональної сили і темпераментності.

Критичні зауваження стосувались головним чином форми творів, у багатьох випадках розтягнутої, рихлої, недосить концентрованої, багатослівної. Загальні критичні зауваження поширювались також на питання про якість тематичного матеріалу.

За словами проф. Кушнарьова, „яскраво емоціональний „напористий" симфонічний розвиток українських авторів, побудований на великому диханні, часто багато втрачає через недосить значний, недосить цінний тематичний матеріал. „Мені здається,—каже тов. Кушнарьов,—що найбільш слабою ланкою в розвитку українського симфонізму є слабий розвиток мелодичного тематизму. Тематизм мало оригінальний і дуже часто буває еклектичним і епігонським".

Серед оркестрових творів, що викликали позитивну оцінку і численні висловлювання, треба відзначити симфонію молодого одеського композитора Гурова, виконану в першому концерті-показі. Всі товариші, що висловлювались, одностайно оцінили симфонію як твір талановитий, але недосконалий щодо форми і створений під недосить індивідуально сприйнятим впливом Чайковського. „Це дуже талановитий твір,—каже проф. Штейнберг,—але недолік форми тут відчувається досить ясно і в деяких частинах в наслідок традиційності побудови (особливо скерцо). Різні дефекти форми роблять річ трохи розтягнутою. Все це треба було б якось переглянути щодо більшого лаконізму, більшої концентрації музикального матеріалу".

„Великою хибою т. Гурова,—говорить Д. Шостакович,—є багатослів'я. Якщо думка не дуже глибока, розгортати її на десятках сторінок не варто. Невміння розбиратись у своїх власних думках і знати, яку думку треба розгортати на десятках сторінок, а яку скоротити—це теж хиба Гурова".

Схвалення пленуму викликала в цілому симфонія М. Гозенпуда. Висловлюючи своє глибоке задоволення цією симфонією, проф. Штейнберг вказує, що фінал порівняно менше удався: „Вважаю, що це дуже глибокий твір, який дуже добре звучить. Можу закинути трохи важкувату оркестровку, яка походить, очевидно, від піанізму. Твір написано на фортепіано, а потім уже перенесено на оркестр".

Тов. Чулакі відзначив, що М. Гозенпуд орудує здебільшого гармонічним наростанням, а тематичний матеріал і його розвиток недосить значні і яскраві. Цілий ряд товаришів дали позитивний відзив симфонії Гозенпуда, серед них тт. Шліфштейн, Рабінович та ін., як творові художньо зрілому, відзначаючи в той же час яскраво виявлений вплив Скрябіна.

Обговорюючи прослухану на пленумі поему К. Данькевича „Тарас Шевченко", майже всі промовці схвалювали її і відзначали ріст композитора. „Твір Данькевича „Тарас Шевченко" мене порадував,—каже М. Штейнберг.—Я вважаю, що композитор робить певні і ясні успіхи від одного твору до іншого. Я слухав у минулому році його симфонію. Теперішній твір серйозний щодо задуму, переконливий силою свого висловлення".

Разом з тим по адресу тов. Данькевича були скеровані досить різкі критичні зауваження, що стосуються якості тематичного матеріалу. „Більш суворим треба бути т. Данькевичу до своїх творів",—говорить Д. Шостакович.

Високу оцінку дістала друга симфонія Й. Коффлера. Усі промовці відзначали вільне володіння формою і оркестровими засобами, концентрованість і лаконічність у викладі музикальних думок.

Однією з визначних рис другої симфонії Коффлера є „мудрість у виборі засобів втілення" (В. Белий). Визнаючи високий технічний рівень твору Коффлера, товариші, що виступали в дебатах, зауважували, що його напрям не відповідає

тій реалістичній переконливості, до якої ми прагнемо, і висловлювали надію, що т. Коффлер в умовах радянської дійсності знайде нові творчі шляхи.

Дістали схвалення варіації для оркестру М. Колесси. Товариші, що виступали в дебатах, давали оцінку авторові як талановитому композиторові і прекрасному диригентові. Л. Ревуцький вказав на тонкий, оригінальний зв'язок твору Колесси з українською народною творчістю. Таку ж оцінку було дано і композиторові В. Барвінському.

Велике місце у виступах на пленумі було приділено творові молодого київського композитора Г. Майбороди. Його драматичну поему для симфонічного оркестру „Лілея" (за одноіменною поемою Т. Шевченка) учасники обговорення зустріли з особливим задоволенням і прихильністю, як твір справді художній, щирий і повнокровний. Відзиви про цей твір просякнуті великою теплотою. В особі Г. Майбороди оратори вітали молодого талановитого композитора, який яскраво себе проявив і багато обіцяє в майбутньому.

„Надзвичайне враження справив на мене твір молодого композитора Майбороди,—сказав композитор Барвінський.—Це надзвичайно радісна поява, що саме в наймолодшому поколінні композиторів появляється такого роду натура".

Віддаючи належне творові Майбороди, проф. Шебалін разом з тим відзначив і його хиби, насамперед надмірну довготу. Наведемо розгорнуту оцінку, дану молодому композиторові проф. Штейнбергом: „Майборода—це явище надзвичайно визначне, бо для студента IV курсу такий твір, який з усіх точок зору завойовує симпатії—і з точки зору загальної побудови, і безпосередності виразу, і великого дихання,—це не учнівський твір, це щось значно більше від учнівської роботи. Вже широке дихання першої теми, яка потім повторюється дуже цікаво в зворотній регістровці і інструментовці, прекрасне наростання, кульмінація—все це заслуговує великого схвалення. Можливо, наростання надто довге, але це вже швидше причіпка, бо більшість творів відзначається відсутністю лаконічності".

З творів молодих авторів звернув на себе увагу також скрипковий концерт Зноско-Боровського. Вважаючи, що автор ще не прийшов до повноцінних художніх результатів, промовці позитивно оцінювали його творчі можливості. Недосконалість показаного твору проф. Шебалін зв'язував з прагненням молодого автора надто багато вкласти в одночастинну форму. Разом з тим т. Шебалін вказав на хороше використання композитором соліруючого інструмента.

Позитивну оцінку дістала сюїта на казахські теми Свєшнікова. Відзначали, зокрема, що це єдиний з показаних творів українських композиторів, який грунтується на фольклорі братського народу.

В загальній оцінці стану камерної інструментальної творчості відзначалось, що вона порівняно мало притягувала увагу українських композиторів (виступ проф. Шебаліна). Але камерні твори, яких було дуже мало представлено на пленумі, дістали позитивну оцінку. Промовці неодноразово висловлювалися схвально про квартет молодого композитора А. Філіпенка, як про твір безперечно талановитий, про секстет В. Барвінського і особливо віолончельну сонату покійного В. Косенка.

З романсової творчості, що виконувалась на пленумі, було виділено твори композиторів А. Солтиса і М. Гозенпуда.

З галузей музикальної творчості, не представлених на пленумі, які, очевидно, не притягли достатньої уваги українських композиторів, промовці вказували на музикальну комедію, балет, твори естрадного типу. Тов. Сурін вказував на помилковість ставлення до цих галузей музикальної творчості як до чогось другорядного.

У виступах неодноразово відзначалось, що показ творчості України був неповний через недосконалість програми. Багато композиторів з різних міст і республік висловлювали жаль, що не були представлені твори Л. Ревуцького, зокрема його друга симфонія. Ю. Мейтус зауважив, що харківська організація спілки композиторів в основному не була показана. Перевага серед демонстрованого матеріалу творів київських композиторів пояснює, на думку Ю. Мейтуса, враження одностильності української творчості, тоді як серед інших композиторів існують творчі напрями, відмінні від напрямів, що переважають серед київських композиторів Ю. Мейтус, зокрема, згадав про твори Штогаренка і Лазаренка.

Тов. Гуров повідомив також про роботи одеських композиторів, які заслуговують на увагу та показ і які дали б повнішу і вірнішу картину творчості українських композиторів, зокрема про твори, зв'язані з молдавським, єврейським і вірменським фольклором (симфонічна сюїта і кантата проф. Вілінського, квартет Фоменка, твори Файнтуха, Араратяна та ін.).

З виступів з'ясувалось, що і деякі цінні, які заслуговують на увагу, роботи київських композиторів не були показані (симфонія Шиповича, пісні Добровольського та ін.).

Чимале місце на пленумі зайняли питання, зв'язані з організацією творчого життя. В ряді виступів вказувалось на недостатнє сприяння преси, зокрема на слабу інформацію про роботи українських радянських композиторів у центральній пресі (виступи тт. Данькевича, Гурова). Відзначалась також недостатня увага преси до роботи пленуму, яку треба було б висвітлити в принципіальних, глибоких і докладних статтях. Тов. Сурін вказував на неорганізованість музикальної критики, на відсутність належного зв'язку між правлінням Спілки композиторів і Управлінням у справах мистецтв при РНК УРСР.

Тов. Нестьєв, відзначаючи, що на Україні є досить кваліфікований загін музикознавців, зауважив, що музикознавчі сили України дуже мало зробили для висвітлення і критики творів українських композиторів. Тов. Нестьєв від імени редакції „Советская музыка" закликає українських композиторів і музикознавців до активної участі в журналі.

Багато з виступаючих товаришів вказували на необхідність здорової атмосфери в Спілці композиторів, атмосфери одвертої, ділової критики, товариських і щирих відносин. І. Белза вказував на нерідкі явища потворного розриву між офіціальною оцінкою і думками, що висловлюються в кулуарах.

Л. Ревуцький підкреслив значення виховної роботи для ідейно-морального обличчя композитора в його творчій діяльності.

Матеріали пленуму, зміст яких ми намагались передати якнайповніше, в значній мірі можуть бути прикладом не тільки ділової і серйозної критики, але і її принципіальності, дружності, щирості. Освоєння цих матеріалів допоможе не тільки практичній повсякденній роботі, але й створенню здорової обстановки, що є важливою передумовою для повноти творчого розвитку.

Г. К.

Василь Витвицький

Станислав Людкевич

Останнє десятиріччя минулого століття позначилось великим пожвавленням музикального життя в західних областях України. В цей час поширюються і популяризуються хорові твори і сольні пісні Лисенка. З'являються першорядні сили виконавців, особливо співаків, які значно підносять рівень концертних виступів. Дуже визначним фактом є заснування хорових товариств у Львові і в інших містах. Культивування музики переходить від принагідних, несистематичних виступів до виступів організованих і планових. Товариство „Львівський боян", засноване в 1891 році, згуртовує у своїх рядах працівників на полі музикального мистецтва. Щороку влаштовуються великі концерти у роковини Тараса Шевченка, організовуються конкурси на музикальні твори, засновується нотне видавництво тощо. Наприкінці цього багатого десятиліття виступає на полі творчої і музикально-організаційної діяльності нова визначна сила—композитор Станислав Людкевич. У 1899 році стає він у ряди співробітників „Бояна", будучи вже на той час автором фортепіанних і хорових творів, у тому числі великого твору на слова Івана Франка „Вічний революціонер".

Станислав Людкевич народився 24 грудня 1879 р. в Ярославі, містечку, розташованому на крайньому західному пограниччі. Батько Станислава був учителем народної школи в Ярославі. Зацікавлення і любов до музики пробудилися у Станислава під впливом матері, яка залюбки і з великим вмінням виконувала на фортепіано твори Герца, Завадського, Яронського та інші. Цікаво відмітити, що мати Станислава була, хоч і короткий час, ученицею одного з піонерів музикального руху в Західній Україні—композитора Михайла Вербицького (1815—1870).

Станислав почав заняття музикою в 1887 році, коли він під керівництвом матері став навчатися грі на фортепіано. Незабаром молодий учень переграв уже все, що знайшлося в домашній нотозбірні. Після цього він уже самостійно доповнював і поширював коло перегграних творів і композиторів. У віці 15—16 років Людкевич пильно працював над вивченням творчості композиторів-класиків, насамперед Бетховена. Поза грою на фортепіано Станислав Людкевич з наймолодших літ стикався з хоровим співом. Уже учнем третього і четвертого класів ярославської гімназії він був керівником шкільного хору. Скоро появились у нього перші композиторські спроби. Будучи учнем п'ятого класу гімназії, Людкевич пише свій перший хоровий твір на слова поеми „Гамалія" Тараса Шевченка. У наступні роки під впливом сонат Моцарта і Бетховена він пробує свої сили на полі фортепіанної сонати. З того часу походять перші частини двох сонат, інші частини залишились в ескізах. В пізніші роки композитор уже не повертався до форми фортепіанної сонати.

Середовище, в якому ріс молодий композитор, не було сприятливим ні для розвитку його творчості, ні для вироблення громадської свідомості. У ярославській гімназії він перебував у несприятливому середовищі. Навчання в школі провадилось польською мовою, навіть розмовляли в домах української інтелігенції Ярослава переважно по-польському. Але хвиля визвольного руху докотилася скоро і до цього міста. Під впливом полум'яного Шевченкового слова пробуджувалася соціальна і національна свідомість. В п'ятому класі гімназії Людкевич ширше ознайомлюється з творами Тараса Шевченка, про які й пише далі реферат. Пізніше, через рік він бере участь як акомпаніатор у концерті в роковини Шевченка, що був організований у Ярославі. У свідомість молодого музиканта-громадянина проникають демократичні риси прогресивної частини українського суспільства. Ще учнем гімназії Людкевич починає писати музику до вірша Івана Франка „Вічний революціонер". Твори Шевченка і Франка були тією міцною основою, на яку Людкевич сперся в своєму творчому і життєвому шляху.

В 1898 році починається в житті Станислава Людкевича новий етап: після закінчення ярославської гімназії він переїздить до Львова і вступає в університет, визначаючи українську мову і літературу головними предметами студіювання. Львів своїм досить жвавим музикальним життям корисно вплинув на молодого композитора. В 1898 році він закінчує великий твір для хору і оркестру — „Вічний революціонер". Цей твір був незабаром виконаний на ювілейних зборах на честь Івана Франка у Львові, організованих комітетом молоді. На цих зборах виступив студентський хор під керівництвом Людкевича. Перший виступ молодого композитора і диригента перед львівською громадськістю пройшов з успіхом. Тут варто навести слова, які після виконання „Вічного революціонера" сказав до композитора Іван Франко: „Ви зробили мені несподіванку, що до мойого тексту написали таку музику, але я волів би, щоби і в середній частині було менше коляди, а більше маршу".

Людкевичу під час навчання в університеті доводилось не тільки брати участь в організації хорів, не тільки диригувати, але й неодноразово виступати в ролі акомпаніатора і соліста. Так він брав участь у хорових гастролях (перша відбулась у 1897 р.) по різних містах Галичини, Буковини і Закарпаття. На концертах виконувались твори Лисенка, Вахнянина та інші.

Здобуття музикальної освіти було тоді найпалкішим бажанням Людкевича. Майже все, що він знав, здобувалось власною наполегливою самоосвітою. Не залишаючи своїх занять ніколи, він шукав міцнішої опори, твердішого грунту для своїх композиторських задумів. З цією метою деякі свої перші твори переглядав з композитором Яном Галлем, на кількох лекціях композиції був у Мечислава Солтиса, тодішнього директора Львівської консерваторії. Але й ці спроби не могли задовольнити Людкевича. Після закінчення університету він опинився наче на роздоріжжі: з одного боку відкрився перед ним шлях гімназіального вчителя, з другого — шлях музиканта-професіонала. Несприятливі обставини, відсутність видатних учителів у Львові змусили Людкевича спочатку стати вчителем (в 4-й середній школі у Львові).

Але незабаром одна обставина остаточно вплинула на дальшу діяльність і долю Людкевича. В 1902—1903 році організований був у Львові філармонічний оркестр, який протягом двох концертних сезонів дав кілька десятків концертів. У програмі були симфонії Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шумана, Брамса, Брукнера, Малера та інші оркестрові твори. Ріхард Штраус, як диригент, виконував свої симфонічні поеми. Чудово організовані і прекрасно виконані концерти філармонії справили на Людкевича величезне враження. Тепер він, ознайомившись з найкращими зразками оркестрової літератури, сам освоює оркестровий апарат. Під впливом цих концертів він остаточно наважується стати на шлях музиканта з професіональною підготовкою. Людкевич сам визнає тепер: „Я не був би композитором, якби не ці концерти".

На одному з концертів, у якому брав участь філармонічний оркестр, виконувалися і твори Людкевича: „Капріччіо" — для оркестру і „Косар" — для хору з оркестром. На репетиції був присутній Руджіеро Леонкавалло, який приїхав у Львів на свій композиторський концерт. Прослухавши „Капріччіо", автор „Паяців" дав позитивну оцінку творові молодого композитора.

У 1903—1904 рр. Людкевич відбував військову повинність в австрійській армії. Обставини складались для нього досить щасливо, бо на військову службу покликано його було у Відень. Тут він мав змогу слухати концерти і бувати на виставах славетної віденської опери, на яких ознайомився між іншим з музикою Вагнера. Після служби у війську Людкевич знову працював гімназіальним вчителем у Львові і Перемишлі. Але вже в 1907 р. він виїхав у Відень, щоб поповнити свою недостатню музикальну освіту. Протягом двох років він вчився композиції, перш за все інструментовці, у видатного педагога і диригента віденської опери Олександра Землінського. Лекції контрапункта він брав у професора Греденера. Одночасно він записався на лекції музикознавства у віденському університеті і працював під керівництвом Гвідо Адлера. Після написання дисертації він здобув ступінь доктора музикознавчих наук. Покинувши Відень, Людкевич побув недовгий час у Мюнхені і потім у Лейпцігу, де слухав лекції у Г. Рімана.

Незабаром після повернення з Німеччини Людкевич покидає вчителювання і починає працювати як музикант-професіонал. Він працює викладачем у Музичному інституті ім. Лисенка у Львові, закінчує раніше початі композиції і пише нові.

Світова війна—після облоги і здобуття Перемишля в 1915 році військами царської Росії—кидає Людкевича, як полоненого, далеко на схід, у Перовськ і Ташкент, де він перебував до лютого 1918 року. Перебуваючи в полоні, він не покидав музикальної діяльності: писав нові речі і працював педагогом, учителем фортепіанної гри і сольного співу. Повернувшись з полону на початку 1918 року, він пережив ще польсько-українську війну і один рік інтернування польською владою в Перемишлі. Від 1920 року Людкевич працював учителем і керівником кількох філіалів Музичного Інституту ім. Лисенка. Тепер він працює професором Львівської Державної консерваторії.

Станислав Людкевич ніколи не обмежувався тільки композиторською діяльністю. Протягом сорока років він тісно співробітничав з хоровим товариством „Львівський боян", посідаючи то посаду диригента, то заступника або члена правління. Ця діяльність була особливо важкою для перших років нашого століття, коли в „Бояні" концентрувався музикальний рух. Львівський центральний філіал засновував по містах, містечках і навіть по селах хорові гуртки, поширював через свої видавництва і концерти твори українських композиторів, будив жвавий інтерес до народної пісні. Багато працював Станислав Людкевич над якнайбільшим поширенням і розвитком музичних шкіл. Щороку двічі він виїздив на перевірчі іспити до всіх філіалів, влаштовував крайові покази найкращих учнів. Для шкільного вжитку склав досить об'ємисту книжку „Загальні основи музики" (Коломия, 1921) і „Матеріали до науки сольфеджіо і хорового співу" (Львів, 1930).

Корисною є і музикально-публіцистична робота Людкевича. Його старанням виходив у 1905 році місячник „Артистичний вісник" (Перемишль—Львів), в якому друкувався ряд цікавих статтей на музикальні теми. Пізніше появились „Музичний листок" і „Музичний вісник". Статті і рецензії, що виходили спід пера Людкевича, вносили багато нового, особливо для спеціалістів; в них було багато влучних, досить часто гострих критичних заміток, висловлених ясно і сміливо. Визначними є його внесок в музикальну бібліографію, спроба скласти українську музикальну енциклопедію, статті про музику Лисенка та ін. Людкевич працював також і в ділянці музикальної етнографії. Результатом цієї діяльності є два великих збірники українських народних пісень Галичини і Холмщини, які Людкевич списав із фонографа і зредагував [1].

У творчості Станислава Людкевича за його понад сорокалітню діяльність не бачимо виразно визначених окремих етапів її розвитку. Правда, у той чи інший період, залежно від обставин, один з розділів його композиторської праці особливо підкреслений (так було, наприклад, під час перебування в полоні у Перовську і Ташкенті, коли Людкевич писав майже виключно фортепіанні твори). Але це не мало великого значення для розвитку його творчості. Після недовгого підготовчого періоду здобування музикальної освіти, шукання відповідного для себе шляху, періоду проби своїх сил творчість Людкевича стає цілком зрілою—і видатний талант композитора проявляється на всю свою силу. Зрілим і цілком художнім твором є його чотиричастинний цикл „Кавказ", оснований на поемі Тараса Шевченка.

Творчість Тараса Шевченка мала великий вплив на формування світогляду Станислава Людкевича. Очевидно, поезія Шевченка притягала його увагу і в композиторському плані. Після музики до „Гамалії", що була першим твором Людкевича, він пише в 1899 р. пісню „Закувала зозуленька" для чоловічого хору, а в 1900 р.—визначний твір „Косар" для чоловічого хору і оркестру. З 1902 року Людкевич кілька років, з перервами, працює над „Кавказом". Саме ця поема збудила творчі сили композитора сильно і глибоко. Пишучи музику до цієї поеми, він міг виявити свої власні переконання.

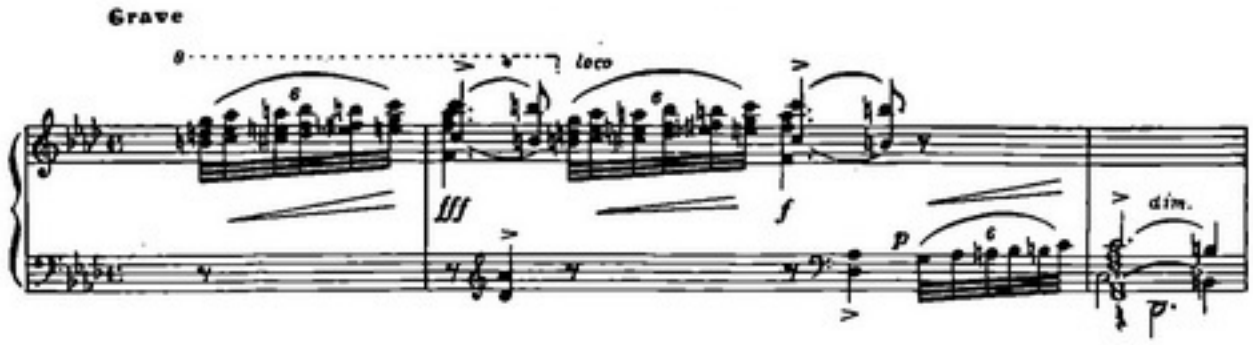
„Кавказ" Людкевича охоплює перші чотири розділи поеми Шевченка, включаючи розділ „Борітеся—поборете!" На основі цих різних змістом і формою розділів поеми Людкевич створив чотири частини-кантати для мішаного хору і симфонічного оркестру.

---

[1] Етнографічний збірник, т. XX—XXII, вид. Етнографічної комісії наукового товариства ім. Шевченка у Львові, 1906—1907, і Матеріали до української етнології, т. XXI, вид. Етнографічної комісії наукового товариства ім. Шевченка у Львові, 1916.

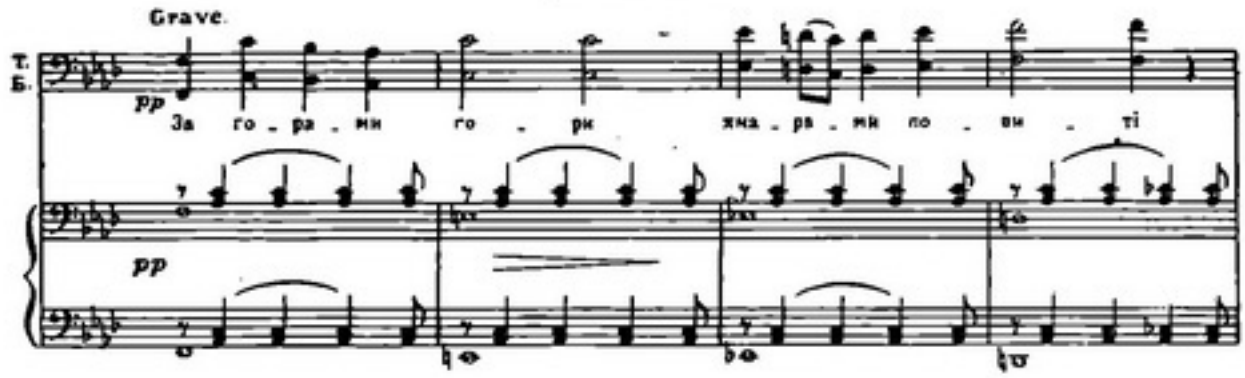
Першу кантату циклу „Кавказ“ оркестр починає голосним вигуком:

Приклад № 1



Після кількох тактів оркестр проводить широку тему, яку можна назвати темою кавказьких гір. Імітаційне проведення і розробка цієї теми проходить при безупинному модуляційному русі. У модуляціях використане терцове споріднення тональностей (c-moll, a-moll, f-moll). Весь епізод в оркестрі (Grave), що охоплює 44 такти, не має характеру вступу, який звичайно вживається у вокально-інструментальних творах. Ширше розвинену тему гір виконує чоловічий хор в октавах (перші чотири такти в прикладі 2):

Приклад № 2

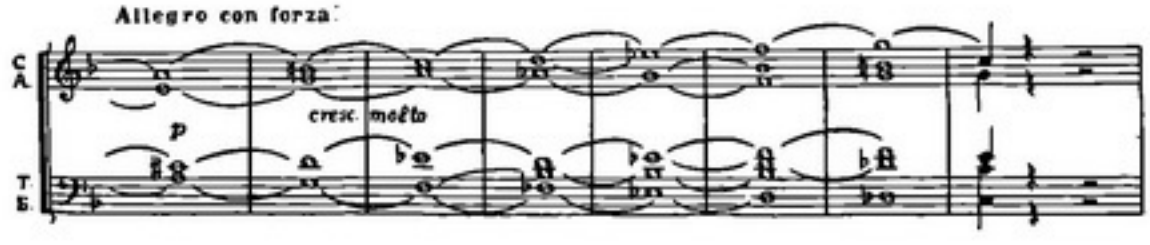


Широка лінія мелодії з поступовим піднесенням, вживання дорійської сексти, ведення голосів в октавах при зовсім притишеній динаміці—це ті засоби, якими композитор передає перші два рядки поеми. Дальші рядки:

Споконвіку Прометея
Там орел карає,
Що день божий довбе ребра
Й серце розбиває —

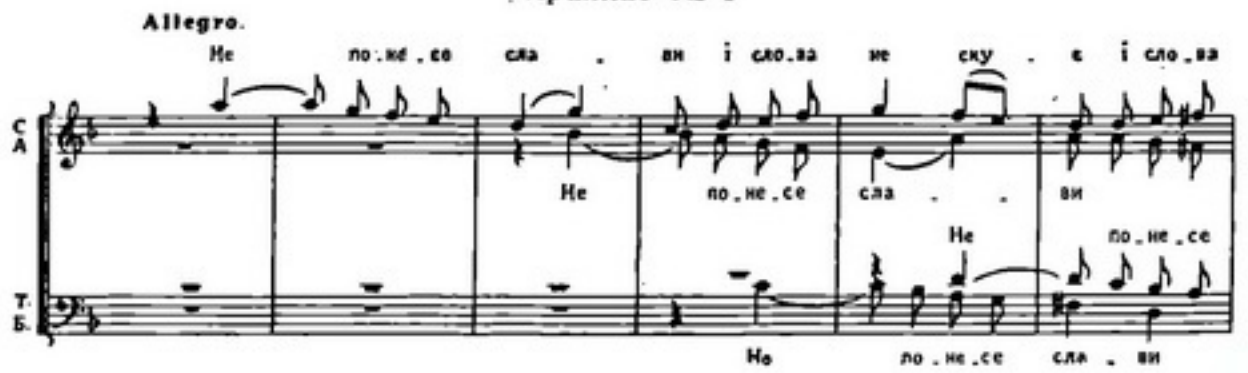
композитор інтерпретує якнайбільш контрастно в порівнянні з попередньою частиною: темпо тут—Allegro molto agitato, мелодія уривчаста, динаміка весь час неспокійна. Центр ваги перенесено до оркестру. Своїми мотивами цей уривок споріднений з першим оркестровим уривком. Далі йдуть три виразно відмежовані уривки, і третій—маршового характеру („Не вмирає душа наша“)—закінчується цікаво розширеною каденцією:

Приклад № 3



Завершенням першої кантати з циклу „Кавказ" є чотириголоса фуга. Побудована на одинадцятитактній темі, фуга дуже цільна і використовує тематичний матеріал всесторонньо. Друге проведення розробляє майже виключно контратему, використовуючи мелодичну переробку, модуляції і органний пункт. У третьому проведенні тема входить через кожні два такти. Градація в останньому проведенні фуги полягає у вживанні імітації в зменшенні (через один такт), на піднесенні голосів у високому регістрі і на динамічних контрастах:

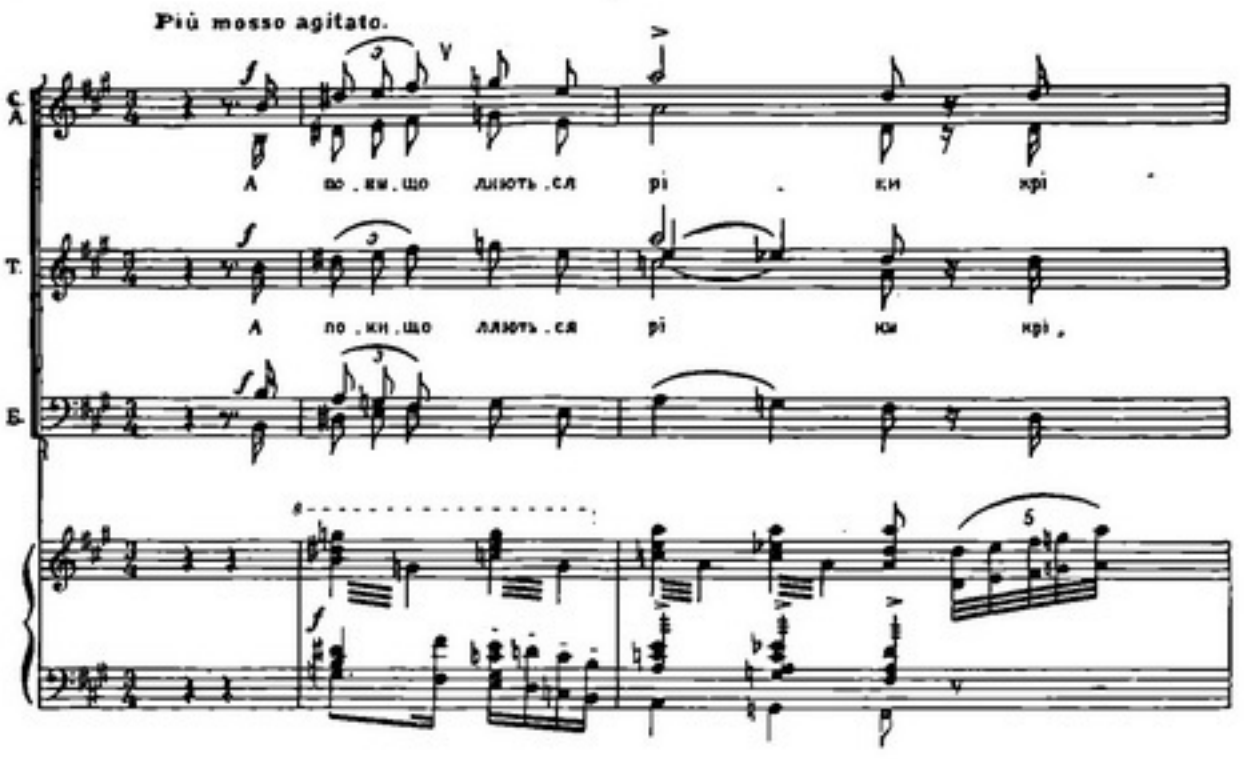
Приклад № 4

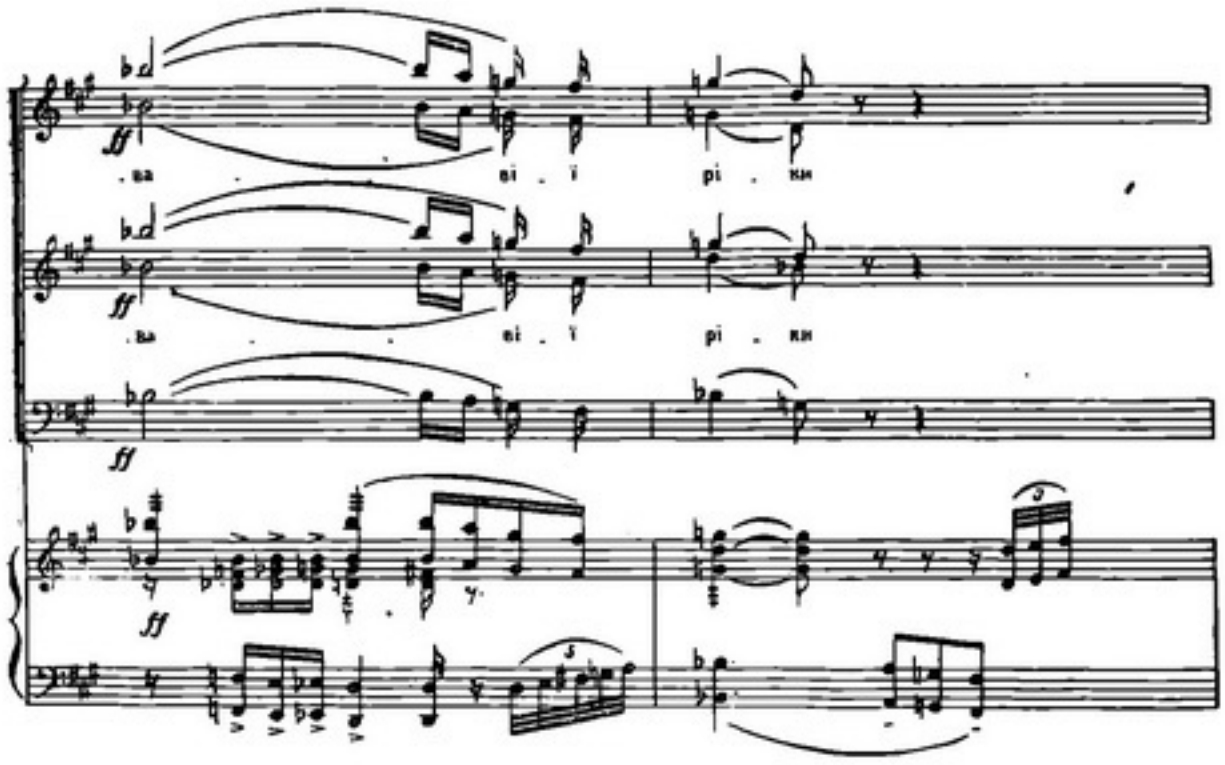


В цілому перша кантата з циклу „Кавказ" Людкевича показує, що композитор висловлюється власною музикальною мовою, вільно і творчо володіє засобами музикального висловлення. Позитивною рисою твору є виразність, навіть яскравість мелодики, що завжди виростає із змісту поетичного слова. Вживання сильних контрастів і при цьому логічна підготовка кульмінацій, велике гармонічне багатство— це характерні риси музикального стилю Людкевича.

В мелодичному матеріалі першої і другої кантат циклу є значна спорідненість, а в деяких випадках—навіть безпосереднє використання спільних музикальних фраз. Модуляційний рух є в цій частині, як і в першій, характерною рисою твору; так само підкреслено і терцове споріднення тональностей. Друга частина „Кавказ", написана в цілому для мішаного хору і оркестру, надзвичайно цільна, хоч і розпадається на окремі уривки—і не контраст є тут принципом формальної будови, а поступовий розвиток до кульмінаційної точки. Очевидно, така будова твору випливає виключно з тексту. Найміцніше підкреслено слова „А покищо течуть ріки, кривавії ріки!":

Приклад № 5





Третя кантата починається знайомою нам мелодією гір на словах „За горами гори, хмарою повиті". Цим стійкість окремих частин циклу „Кавказ" знову виразно підкреслена. У дальших уривках тематичний матеріал проведений майже весь час імітаційно. Ціла частина веде одну лінію розвитку до завершення:

...Слава! Слава!
Хортам, і гончим, і псарям,
І нашим батюшкам-царям...

Гнівну іронію цих слів композитор відбиває з допомогою дисонантних напружених вигуків у хорі і в оркестрі; далі, починаючи з низького регістру, мелодія і акорди підносяться, ростуть, наче гнів народу за „батькові, криваві сльози", і переходять у грізні іронічні вигуки „Слава! Слава!" Фінал циклу „Кавказ" Людкевича починається співом „І вам слава, сині гори". Цей уривок мелодично і ритмічно пов'язаний з темою кавказьких гір. В цілому фінал витриманий у ясних барвах. Бадьора маршова мелодія веде до закінчення, до пророчих слів поета „Борітеся— поборете!"

На основі наведених прикладів і цього короткого перегляду можна вже загальніше з'ясувати характерні особливості музики „Кавказа" Людкевича. Мелодика цього твору, виразно підкреслена, у партіях співу не тільки пов'язана із змістом і формою тексту, але безпосередньо з нього випливає.

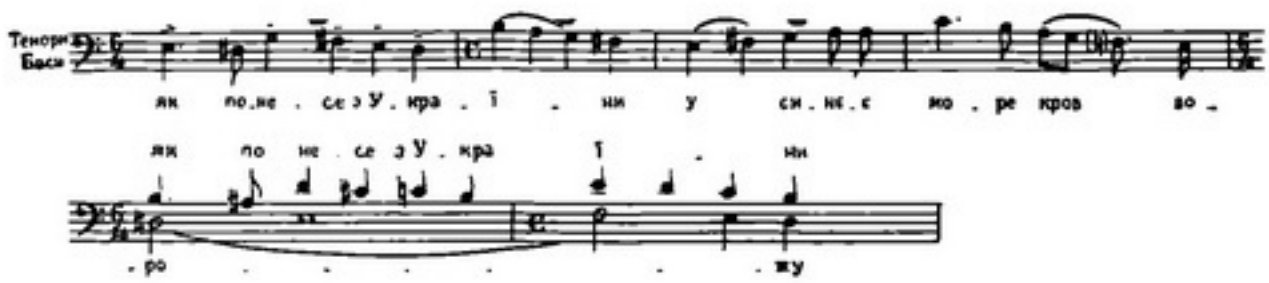
Окремо слід сказати про вплив народної пісні в мелодиці твору. Цей вплив у „Кавказі" не має вирішального значення, як, зрештою, сам текст, загалом, не дає для цього підстави. Тільки деякі мелодії виросли з народно-пісенних інтонацій (наприклад, тема, яку ми назвали темою кавказьких гір, уривку „Воно знову оживає" і „А дівочих, пролитих тайно серед ночі!"). Цитат, безпосередньо взятих з народних пісень, у „Кавказі" немає. У формальній будові, що теж складається залежно від тексту, застосування має тематична розробка матеріалу, як в інструментальній, так і у вокальній частині твору. Надзвичайно тонко спаяно всі чотири частини циклу в одне ціле. Дуже важливе місце в „Кавказі" займають гармонічні засоби музикальної характеристики. Тут ми не знаходимо ні гармонічно мертвих місць, ні заяложених сполук. Для гармонії циклу характерні головним чином альтерновані акорди у різних видах. Живий модуляційний струмінь пливе вільно, невимушено і при тому зовсім нешаблонно.

Окремі модуляційні можливості дає композиторові вживання старовинних ладів. Композитор часто користується імітаційним голосоведенням. Фуга з першої кантати циклу є одним з кращих зразків цієї форми в українській літературі. Велике значення має те, що Людкевич підносить оркестр у вокально-інструментальному

творі на висоту фактора, рівнозначного з хором, лише там, де композиторові це потрібно, дає він оркестрові завдання акомпанементу, але це в небагатьох тільки місцях. Значення оркестру у композитора загалом самостійне, оркестрові барви є окремим засобом вислову. У деяких уривках циклу центр ваги перенесено цілком до оркестру; хор виконує тут короткі кількатактні фрази і виступає не як противага оркестру, а як одна з оркестрових барв. Таке інструментальне застосування хору підкреслене особливо в першій кантаті („Споконвіку Прометея там орел карає") і в останній („Борітеся—поборете!").

Твори для хору і оркестру займають у композиторській діяльності Людкевича найзначніше місце. Після згаданих уже таких творів, як „Вічний революціонер", „Косар", цикл „Кавказ" композитором були написані „Хор підземних ковалів", „Останній бій" (на власні слова), „Ой виострю товариша" — кантата для голосу, хору і оркестру і, нарешті, другий монументальний твір—теж на слова Тараса Шевченка—„Заповіт". Розпочатий раніше, „Заповіт" був закінчений у 1934 році. „Заповіт" майже в цілому написаний у фугованому стилі. Тут навіть помітний вплив фуг Баха, як це бачимо в третій частині „Заповіту":

Приклад № 6



Як у „Кавказі", так і в „Заповіті" композитор не обмежується самим тільки текстом, як засобом сполучення частин твору. Для цієї мети він вживає чисто музикальних засобів, насамперед засобів тематичного пов'язання.

До хорово-оркестрових композицій Людкевича наближаються і змістом і стилем твори для оркестру. Головний наголос в них Людкевич робить на програмності музики, на зображенні і переданні змісту, думки, покладеної в основу твору. Тут не видно зовнішньої, дрібної ілюстраційної роботи. Подібно до Чайковського, який вплинув на творчість композитора, особливо в ділянці оркестровки, Людкевич намагається з допомогою музикальних засобів відбити глибокі душевні переживання і почуття. З його оркестрових творів слід відзначити такі: „Рапсодія", „Каменярі" (з прикінцевим хором), „Веснянки", „Меланхолійний вальс".

При усій своїй вмілості і силі добування музикально-драматичних моментів, Людкевич не дав в області опери визначного твору. Взагалі опера менше притягувала до себе увагу композитора. Перші плани і начерки до єдиної опери Людкевича походять ще з 1904 р. Темою він узяв історію єврейського повстання під проводом Бар-Кохби. В 1904—1905 рр. Людкевич написав картину для оркестру, щось подібне до увертюри. Дальша робота над оперою провадилась з великими перервами. Лібретто, за складання якого взявся сам композитор, було закінчене тільки в 1926 році. Композитор працював тоді над музикою опери і написав загалом тільки три картини. Четверта і п'ята картини так і залишились у чернетці. Написані частини опери „Бар-Кохба" відзначаються тим, що композитор користувався єврейським музикальним фольклором.

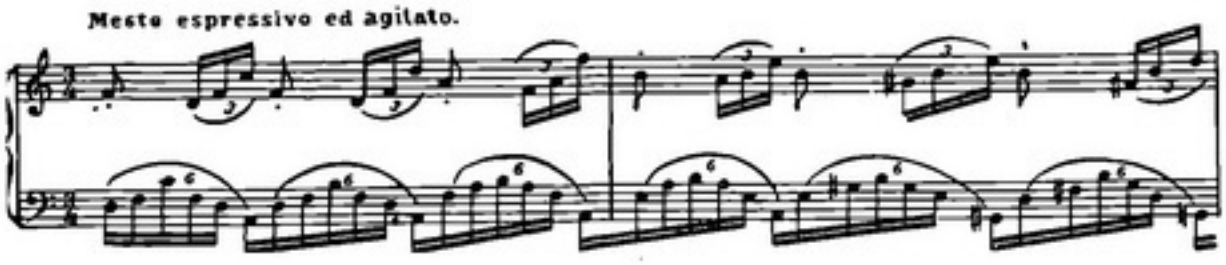
Людкевич написав також вставну третю дію до невмирущої опери Гулака-Артемовського „Запорожець за Дунаєм". З цією дією і в загальній редакції Людкевича „Запорожець за Дунаєм" ставився, починаючи з 1935 року, з величезним успіхом на сценах Львова і інших більших міст Західної України.

У камерній музиці Людкевича значне місце займає фортепіано. Найбільшим камерним твором Людкевича є фортепіанне тріо fis-moll, написане в трьох частинах: I. Аллегро, II. Анданте, середньою частиною якого є скерцо, і III. Фінал—Козачок. На основі народної пісні „Ой не світи, місяченку" написаний „Ноктюрн" для скрипки, віолончелі і фортепіано. У „Тихому спомині" і танковій „Чабарашці" для скрипки

і фортепіано останньому інструментові надано великого завдання. Твори для самого фортепіано написані здебільшого під час перебування композитора в полоні, коли Людкевич працював учителем фортепіанної гри. В деяких з цих творів відбився далекосхідний колорит („Пісня до схід-сонця"). Одним з доказів любові композитора до старогалицької пісні є його „Елегія". В ряді варіантів на тему популярної пісні „Там, де Чорногора" проявляється віртуозність у вживанні засобів фортепіанної техніки з виразним впливом Ліста. Для фортепіано і оркестру написані „Варіації" і одночастинний концерт a-moll на гуцульську тему.

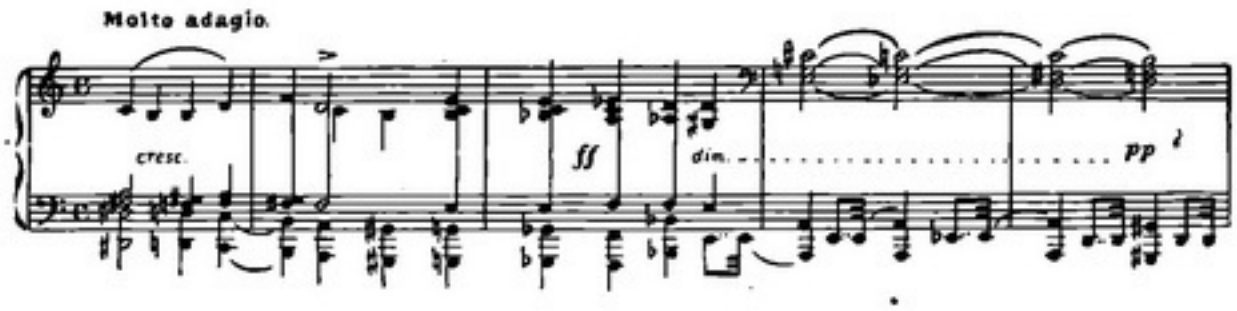
Для голосу і фортепіано Людкевич написав близько двадцяти пісень, серед них — цікаві зразки вокальної лірики: „Черемоше, брате мій", „Одна пісня голосненька", „Тайна". У більшості з пісень інструмент має самостійне значення. Мелодична і ритмічна лінія, незалежна від вокалу, є вже в одній з перших пісень Людкевича „Черемоше, брате мій" (1902 р.):

Приклад № 8



Це один з прикладів звукомалярського трактування інструментальної партії, яке зустрічається в піснях Людкевича там, де текст дає до цього певний поштовх. Подібно до того, як у пісні, зверненій до Черемоша, бистрої карпатської ріки, фортепіано дає музикальну ілюстрацію до слів про дніпрові „сині хвилі" в пісні „За байраком байрак". У всіх піснях є повне спаяння музики з текстом. Строфічні пісні зустрічаються тільки в ранніх творах Людкевича, в інших же кожна строфа тексту відповідно музикально інтерпретована. Найважливішим засобом при цьому є гармонія. Похмурі барви пісні до слів Шевченка „За байраком байрак" відбито з допомогою „темних" гармоній у низькому регістрі фортепіано:

Приклад № 9



В творчості Людкевича зв'язки з нашою музикальною традицією глибоко вкорінені. Людкевич з любов'ю ставиться до творчості давніх українських композиторів, особливо до Вербицького, рапсодію якого переробляє для фортепіанного тріо.

Велику увагу звертає Людкевич на популярні старогалицькі пісні, які використовує в своїх творах. За майже столітньою вже традицією, Людкевич культивує малі форми хорової музики — a capella для чоловічого і мішаного хору. Для жіночого хору пише „Українську баркаролу", дуже популярну, „Царівну Млаку", „За Дорошенка" та ін. Тримаючи близький контакт з хоровими гуртками, Людкевич пише неодноразово те, що в даний момент „треба написати". Так були написані хори на слова українського поета Шашкевича до сторіччя з дня його народження, кантата на ювілей Товариства народних учителів, кантата до 40-річчя „Бояна" і багато інших. Але й ці твори мають на собі характерні ознаки стилю композитора. Так, наприклад, у кантаті на 40-річчя „Бояна", написаній у формі теми з варіаціями, по-мистецькому використано багаті гармонічні і контрапунктичні засоби варіаційної техніки.

Окремою ділянкою композиторської діяльності Людкевича є обробка народних пісень. Як етнограф, Людкевич уміє вибрати для обробки найкращі і найоригінальніші зразки українських народних пісень. Вокально-інструментальний спосіб думання у нього так сильно вкорінений, що і в своїх обробках він користується здебільшого хором і фортепіано. Для такого складу Людкевич написав прекрасні свої обробки „Багілка", „Ой, морозе, морозеньку", „Ішов жовняр з війни" і багато інших. Обробку народної пісні Людкевич трактує далеко не як гармонізацію. До поодиноких строф він пристосовує варіаційну техніку, даючи щоразу інше гармонічне висвітлення. Деякі обробки він розгортає в ширше накреслені картини. До цих можна віднести, наприклад, „Баладу про Бондарівну" для хору з фортепіано та інші. В останній обробці застосовані поруч прийоми контрапунктичного ведення голосів, рафіновані гармонічні сполуки і раптові модуляції.

В історії української музики досьогочасна творчість Станислава Людкевича має велике значення. Весь час Людкевич розвивав велику вокально-інструментальну форму кантати, створену Лисенком. На терені колишньої Західної України, що довгі роки жила відокремлено від інших українських земель, Людкевич разом з Василем Барвінським організували і вели музичне життя краю в усіх його ділянках. І коли в творчому плані Барвінський писав насамперед камерну музику, головним чином фортепіанну, то Людкевич розвивав форми хорово-оркестрової музики.

Людкевич—добрий знавець оркестру. Він вчився пізнавати оркестровий апарат не так під керівництвом учителів, як швидше безпосередньо на зразках митців, зокрема Чайковського, Вагнера, Штрауса. Ставши на твердий грунт повної музикальної освіти, Людкевич особливо самостійно й оригінально розвинув гармонію своїх творів. На цьому полі він перейняв зразки новітньої європейської музики останніх десятиліть XIX століття. Для його гармонії є характерною хроматика, як основний засіб будови акордів і модуляції. Багатою є мелодика Людкевича. У формальній будові творів він додержує законів музикальної економії, зберігаючи цільність творів. Тематика Людкевича оригінальна і тільки в невеликій мірі взята з народно-пісенного матеріалу. В хоровій музиці Людкевич засвоює нові форми і збагачує тематичний обсяг.

Останні місяці відкривають нові сторінки композиторської діяльності Станислава Людкевича, в основу яких він поклав радянську тематику.

Й. Волинський

Молоді українські композитори

Серед творів української композиторської молоді, яка демонструвала свою творчість на першому виїзному пленумі Оргкомітету спілки композиторів СРСР, особливо притягують увагу драматична поема для симфонічного оркестру „Лілея" (за Шевченком) Г. Майбороди і струнний квартет А. Філіпенка.

Поема „Лілея" Майбороди [1] була написана на конкурс, оголошений Київською Державною Ордена Леніна консерваторією серед студентів композиторського факультету в зв'язку з ювілеєм народного поета Т. Г. Шевченка.

В основу програми „Лілеї" покладена одноіменна поема Шевченка, з якої запозичено три до певної міри самостійних епізоди. Перший епізод має спокійно розповідний характер, з домінуванням мотиву „За що мене, як виросла, молодою вбили".

В другому епізоді домінує образ, що випливає з такого змісту:

Будинок спалили,
А мене... не знаю, за що,
Убити — не вбили,
Тільки мої довгі коси
Остригли; накрили,
Острижену, ганчіркою...

Цей епізод—найбільш драматичний. Тут подано цілу гаму переживань—від ліричних настроїв світлого образу Лілеї до глибокої драми зганьбленої молодості. Закінчується програма поетичним просвітленням. В образі квітки народ зберігає в своїй пам'яті Лілею:

... А весною процвіла я
Цвітом при долині...

Такий зміст і розвиток образів у поемі визначили відповідну якість тематичного матеріалу, засоби його розвитку і структуру поеми в цілому. Зміст програми розкривається узагальненим вираженням ідейної основи тексту. Тим самим форма поеми відбиває загальний розвиток сюжетного стрижня.

У тематизмі поеми умовно можна виявити, з одного боку, близькість до „романтичного" типу мелодії (перша і третя частини) і, з другого боку, тип мелодики, в основі якого лежить українська народна пісня (уся середня частина). Проте, цілком розмежовувати їх не можна, бо в них є ряд спільних моментів і певна взаємообумовленість.

На початку поеми—епізод А—перша тема першої частини (e-moll) дається в контрабасах і віолончелях (приклад № 1).

Ця тема характерна своїм широким рухом, цільна і єдина своїм спрямовуванням. Інтонаційні властивості її досить суперечливі: поступовий секундний рух переривається тут стрибками на квінту або на сексту. Ладова основа теми, не зважаючи на підкреслений хроматизм, досить стійка і визначена. Хроматичні блукання не затушковують основної тональності e-moll. Ритмічні особливості цієї теми також

---

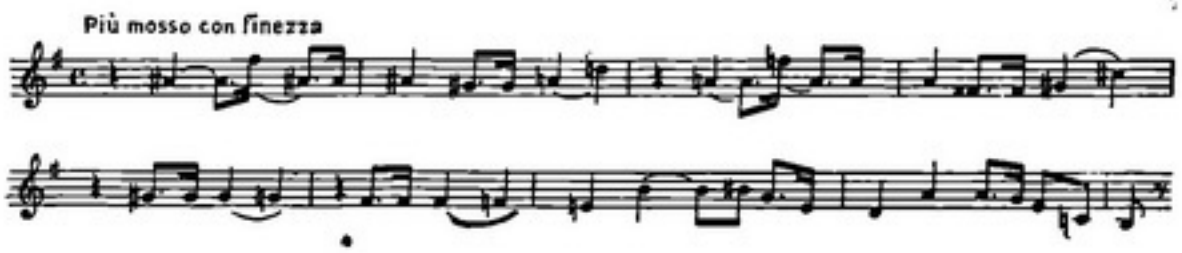
[1] Георгій Іларіонович Майборода народився в 1913 році на Полтавщині. До 1935 року працював на Дніпробуді техніком-механіком. В 1935 році вступив до Київської консерваторії, де вчиться тепер на 4-му курсі в класі композиції професора-орденоносця Л. М. Ревуцького. Основні твори — симфонічна поема „Лілея", симфонія C-dur в трьох частинах, вісім прелюдів для ф-п, романси на слова Шевченка, Пушкіна і Блока. Тепер працює над другою симфонією.

трохи двоїсті: рівний, спокійний рух восьмими переривається синкопами, які підкреслюють характер нестійкості, блукання, плинності.

Приклад № 1

В другій темі першої частини—епізод Б—ще більше відбилось хроматичне блукання і нестійкість:

Приклад № 2



Тут також переважає секундний рух з характерними стрибками на квінту і сексту. Ще сильніше підкреслено хроматизм і більше загострено ритмічний малюнок. Нарешті, наявність багатьох звукових вершин посилює характер широти і неперервності її руху. Властивості другої теми, таким чином, цілком коріняться в першій темі. Вони, власне, набули тут дальшого свого розвитку (посилилась ладова нестійкість, рух став ще більше горизонтальним при різких стрибках). Проте, ритмічна різноманітність, підкреслена загостреність і прискореність темпу створюють явне відчуття контрасту цих тем. Саме завдяки структурній спільності цих матеріалів є підстава говорити про єдність образу, що розвивається в цій частині, як неясні міркування про долю Лілеї. В цих міркуваннях відчувається, насамперед, людяність, щирість і співчуття до судьби Лілеї.

Середня частина (As-dur) яскраво контрастує з першою частиною. Основна тема, на якій будується ця частина, викладена кларнетами і віолончелями, органічно зв'язана з народним українським мелосом. Інтонаційні її властивості характеризуються великою різноманітністю. Широта, пісенність поєднуються тут з цілеспрямованим розвитком до кульмінації і наступного повернення до тоніки. Цій темі властива також ритмічна різноманітність, ладова ж основа її цілком певна (As-dur).

Другий тематичний матеріал цієї частини

Приклад № 3

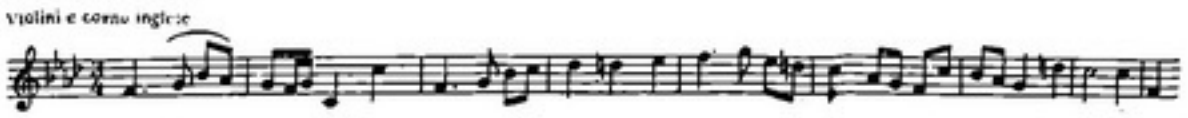
ще більше зв'язаний з народним українським мелосом. Це відбивається в типових кварто-квінтових інтонаційних опорах, в характерному кадансі ходом на квінту вниз. При розвиненості її хроматизмів у ній ясно відчувається діатонічна основа. Так само, як і в першій частині, цей другий тематичний матеріал дуже тісно зв'язаний з першою темою в As-dur. Цей зв'язок виражається в спільності характеру інтонацій, у хроматичному підході до звуковисотної кульмінації і в їх викладі (каданс першого проведення є початком другого проведення). В цілому другий те-

матичний матеріал є наче варіаційним розвитком першого, доповнює і робить конкретнішим характер образу цієї частини. Тут перед нами постає світлий ліричний образ.

Ці два типи тематичних основ—романтичний і зв'язаний з українською народною піснею — характеризують собою два різних характери при збереженні однієї спільної основи. Їх споріднює мелодична співучість, широке дихання,—в цьому, безперечно, позначилось їх плодотворне взаємозбагачення. Спільними для них є і імпровізаційна манера їх викладу і в той же час певна завершеність їх.

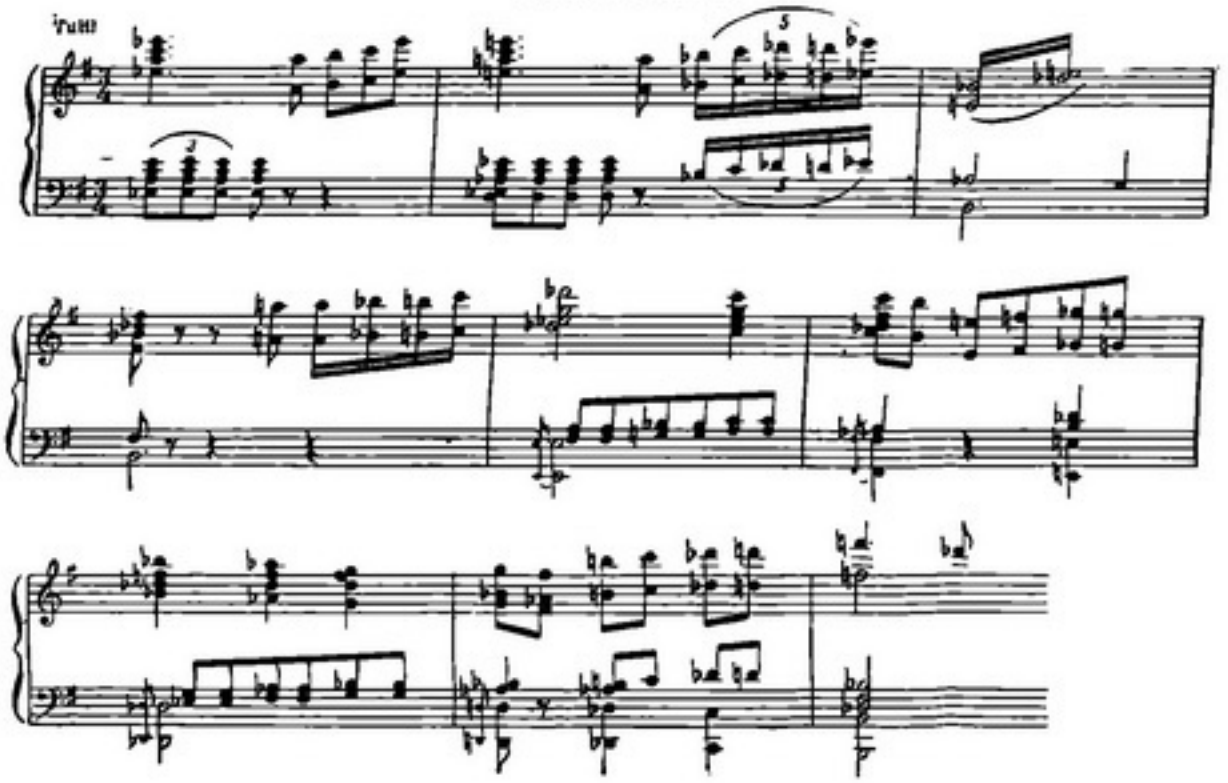
Таким чином, ці два типи тем не стільки створюють контраст, скільки порівнюються, зіставляються один з одним, виправдуючи цим динамічність і напруженість розвитку. Саме це яскравіше підкреслює їх широко струменіючий пісенний характер. Часто викладена тема просто повторюється майже без усяких змін (тема в As-dur повторюється чотири рази майже без змін). Значне місце займає імітаційність і, нарешті, ритмічна і мелодична перебудова тем, що часто створює досить значну якісну зміну. Таким, наприклад, є доповнення матеріалу другої теми першої частини і особливо зміна теми Des-dur у траурному марші, що характеризує смерть Лілеї:

Приклад № 4



таким є розвиток цієї ж теми і в підготовці коди, де вдало досягнуто наростання в підході до кульмінації і особливо сама кульмінація:

Приклад № 5



Тут композитор добився справжнього піднесення, що характеризує найвищу точку драматичного розвитку.

Оркестровка поеми відзначається своєю простотою і прозорістю. В її основі лежить струнна група, але композитор широко користується і дерев'яною і мідною групами. Оркестр поеми звучить повнокровно, колоритно, в ньому відчувається, що композитор мислить оркестрово.

Загальна будова твору виявляє безперечний вплив одночастинної симфонічної форми романтиків. Схематично її можна було б представити так:

I частина	II частина	III частина
A (e-moll) — B (H-dur) + доповнення на матеріалі B	C — D (двочастинна форма) + розвиток D (марш) — C	A — B і coda

Така симетричність будови, безперечно, близька до варіантів симетричної форми, зокрема балад і окремих полонезів Шопена, ряду поем Ліста і т. д., при чому тут виявляється не тільки зовнішня подібність, але й подібність у змісті. При повторенні завжди є розвиток. Очевидно, недосить чітке усвідомлення цієї форми привело і до ряду окремих хиб. Трохи передчасне з'явлення загальної кульмінації поеми створює невідповідність частин її цілого. Звідси деяка розтягненість, не зважаючи на сконцентрованість музикальної думки і відсутність „загальних" місць.

Проте, окремі хиби не знижують художньої цінності поеми.

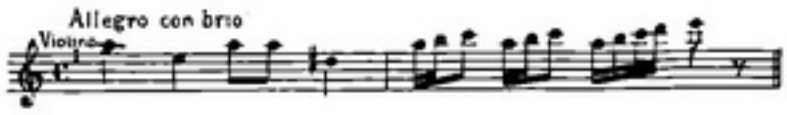
В цілому твір, звичайно, ще не зовсім самостійний. У ньому відчувається великий вплив пізніх романтиків,—як у мелодиці, так і в гармонії. На гармонії особливо позначився вплив Ц. Франка з його хроматичними акордами, що наче „розповзаються". Проте, широта цих впливів, безумовно, виступає тут і як одна з найпривабливіших сторін твору. Органічне засвоєння кращих традицій европейської музики, на яких виріс цей твір,—від Бетховена (перша тема—вступ—далекий відгомін речитативу контрабасів дев'ятої симфонії) до Франка (гармонічне мислення і культура цільного розвитку образу)—свідчать про значну культуру молодого композитора, його прагнення до широкого охоплення спадщини. Поруч з цим уже в цьому першому своєму великому творі композитор явно виявляє чудові риси своєї обдарованості—щирість і змістовність емоції, мелодичне багатство, не абияке гармонічне чуття, співучість викладу і, головне, добрий музикальний смак.

Поема „Лілея", як перший великий симфонічний твір, свідчить про впевнений розвиток творчої індивідуальності молодого композитора.

Струнний квартет А. Д. Філіпенка[1] написаний в межах класичної традиції і відзначається своїм світлим, бадьорим настроєм, імпульсивністю розвитку музикальної думки.

Тематизм квартету переважно спирається на українську народну пісню. Головна тема першої частини (написаної в формі сонатного Allegro)) дуже енергійна, рухлива:

Приклад № 6



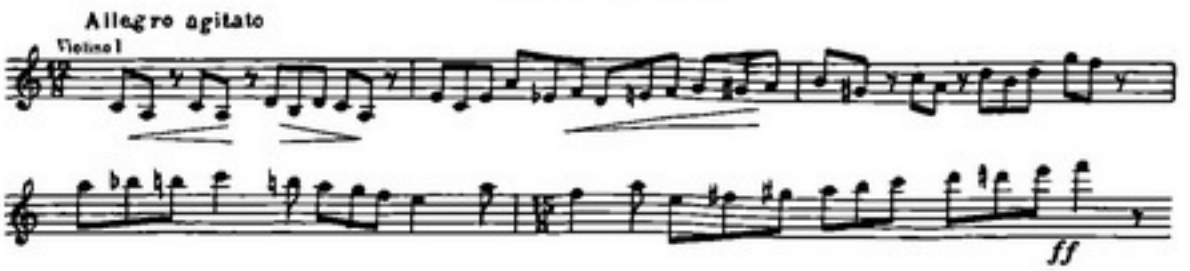
Тут невелике „розкачування" наче нагромаджує енергію для цілеспрямованого зльоту до звуковисотної кульмінації. Рухливість цієї теми, її внутрішня інтенсивність виявляє риси, властиві рядові тем квартету, що відзначаються своєю „моторністю". В цьому розумінні типовою є, наприклад, головна тема фіналу (приклад № 7). Тут нагромадження енергії підкреслюється наштовхуванням на паузу, після чого йде енергійний рух угору. Єдиний порив, майже прямий розвиток мелодичного малюнка

---

[1] Аркадій Дмитрович Філіпенко народився в 1911 році. В 1932 році вступив на робітфак при Київському муздрамінституті ім. Лисенка, потім перейшов до Київської консерваторії, яку закінчив в 1939 р. по класу композиції у професора-орденоносця Л. М. Ревуцького. Найзначніші з його творів — дві фортепіанні сонати, сюїта для фортепіано, ряд романсів і, нарешті, струнний квартет.

вгору до кульмінації без дальшого спаду робить тему динамічною і емоціонально визначеною. Дуже близька до типу таких „моторних“ тем перша з двох побічних тем першої частини (приклад № 8).

Приклад № 7



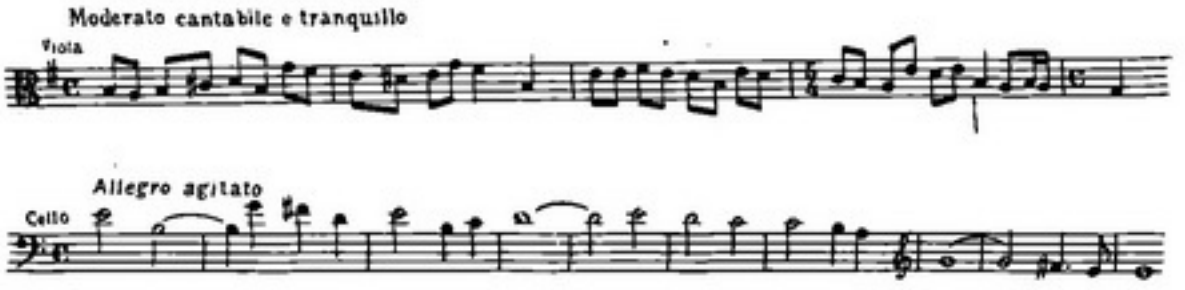
Приклад № 8

Своїм змістом ця тема має зв'язок з головною темою першої частини (див. приклад № 6). Це виявляється в загальності основного ритмічного малюнка, в переважанні секундних інтонацій і т. ін. Але ця тема має ряд своїх позитивних рис—у ній посилено елемент танцювальності і, на відміну від першої теми, для неї характерний хвилеподібний рух.

Ця частина тематичного матеріалу квартету в цілому створює один світ настроїв. Його емоціональну якість можна визначити як утвердження усвідомлення радості, молодості,—звідси і оптимістичність загального колориту квартету в цілому.

„Моторному“, рухливому тематичному матеріалові контрастує інший, більш пісенний—це друга побічна партія першої частини, перша тема другої частини і побічна тема фіналу. Найтиповішим для такого характеру матеріалу є перша тема другої частини (приклад № 9) і побічна тема фіналу (приклад № 10).

Приклади №№ 9 і 10



В основі їх, безумовно, лежить українська народна пісня. Перша з них (приклад № 9) має цікаве тональне сполучення h-moll—e-moll, характерну зміну розміру $^4/_4$ і $^5/_4$, при чому особливо важливо підкреслити імпровізаційність її розвитку, своєрідну „узорчастість“. Широта теми, її пісенність, мрійливість створюють інший образ. Перед очима постає поетичний український пейзаж, забарвлений ліричним настроєм. Близький до цього характер зустрічаємо і в побічній партії фіналу квартету (приклад № 10). Ці два типи тематизму створюють єдине цільне лице квартету, в якому радість, веселість поєднуються з ліричною мрійливістю, глибокою задумливістю.

Безперечний інтерес становить тематичний розвиток квартету. Появлення теми завжди має підготовку у вигляді не безособового вступу, а своєрідного відбору інтонаційних засобів, остаточна кристалізація яких знайде свій вияв у самій темі. Саме так з'являються теми „моторного“ характеру. Цей принцип кристалізації теми з'являється в квартеті одним з основних засобів тематичної єдності і динамічності розвитку музикальної думки. Інша цінна властивість тематичної розробки—це ме-

лодичний розвиток: тема не просто варіюється, а на основі окремих інтонаційних якостей створюються нові мелодичні побудови, тісно зв'язані з основою теми. Нарешті, слід відзначити імітаційність як засіб розвитку. Проте, зрідка зустрічається і більш розвинена поліфонія, у вигляді співіснування двох до деякої міри самостійних мелодій. Найбільш вдалим моментом у цьому розумінні є сполучення двох тем у репризі фіналу квартету.

Квартет написано в тричастинній формі. Схематично її можна позначити так:

I	II	III
Сонатне Allegro	A — B — A (скорочено)	Сонатне Allegro. В розробку введено новий епізод c-moll, який повторюється і в репризі

В першій частині—сонатне Allegro з двома побічними. З'явлення другої теми зв'язане з тим, що перша побічна, власне, є варіаційним перетворенням головної теми, хоч тональне співвідношення звичайне для головної і побічної a-moll—c-dur. Тому для більшого контрасту композитор ввів другу побічну.

В репризі головна партія проходить після з'явлення двох побічних („дзеркальна" реприза). Деяку рихлість форми слід відзначити в другій частині. Після розвиненої середини надто скорочена реприза не створює закінченості частини. В цілому, не зважаючи на окремі хиби (часткова рихлість форми другої частини, ладо-тональна і гармонічна скутість), квартет свідчить про безперечне обдаровання молодого композитора. Конкретність думки, тематична зібраність, рухливість, імпульсивність музики і безперечне почуття квартетного стилю—ось ті риси, що характеризують перший струнний квартет А. Філіпенка.

З оцінки творів молодих композиторів, даної на виїзному пленумі Оргкомітету спілки композиторів СРСР, наші концертні організації і насамперед Київська державна філармонія повинні зробити для себе відповідні висновки. Час уже, нарешті, зрозуміти, що виконання творів молодого композитора є одним з найважливіших стимулів його творчого зростання.

А. Поляков

Самодіяльні гуртки Києва

Ми ознайомилися з роботою гуртків найбільших клубів столиці (Будинок культури заводу „Більшовик", Палац культури харчовиків, клуби „Медсантруд" і „Держторгівлі"), клубів, які мають найбільші можливості і ресурси в справі широкої організації самодіяльності і охоплюють найбільший контингент трудящих своїх установ і підприємств.

При нерівній художній якості виконання не може лишитися непомітним дуже велике тяжіння гуртківців до опанування музикальної культури як класичного минулого, так і сучасного.

Але таке відрадне прагнення до мистецької культури і зростання іноді лишається „гласом вопіющого в пустині" і гальмується через байдужість і діляцьке адміністрування, в найгіршому розумінні цього слова, керівників клубів.

Тому поруч з мистецькою оцінкою виконавчого складу гуртківців, ми розглянемо також деякі організаційні моменти в роботі гуртків.

Вокальний гурток клубу „Держторгівлі"

Вокальний гурток в клубі „Держторгівлі" порівняно молодий—він існує з квітня 1937 року і складається з 18—20 чоловік. Гуртком керує педагог Платонова. В складі гуртка—переважно молодь, яка лише в гуртку вперше здобула елементарні відомості з музикальної грамоти і почала співати. Працює гурток двічі на шестиденку. За короткий час гурток опанував досить великий репертуар і вже нерідко виступає в самодіяльних концертах у клубі і на підприємствах своєї системи.

Гуртківці виконують романси Рахманінова, Глінки, Сен-Санса, арії з опер „Майська ніч", „Іван Сусанін", „Русалка", „Кармен", „Мадам Бетерфляй", „Севільський цирульник" та ін., пісні українських композиторів — Лисенка, Степового, Ревуцького, Косенка, Штогаренка, масові пісні Дунаєвського, Покраса та ін.

До ювілею Чайковського гурток підготував ряд арій з опер композитора і чимало романсів: арію Ольги, арію Ленського, дует Татьяни і няні, арію Онєгіна (перша картина)—з опери „Євгеній Онєгін", арію Германа, арію Лізи, романс Поліни, дует Поліни і Лізи, арію Златогора, дует з інтермедії — з опери „Пікова дама", арію з опери „Чародійка", романси і пісні Чайковського: „Страшная минута", „Ночь", „День ли царит", „*Закатилось солнце*", „*В эту лунную ночь*", „*Хотел бы* в единое слово", „Средь шумного бала", „Растворил я окно", „Ни слова, о друг мой", „Благословляю вас, леса", „Первое свиданье", „В бурю", „Кабы знала я, кабы ведала", „Я ли в поле да не травушка росла", „Мой Лизочек", „Кукушка", „Флорентийская песня" та інші.

Добір репертуару для сольного виконання дуже ускладнювався обмеженими вокальними можливостями молодих співаків. З педагогічного погляду тов. Платонова цілком правильно зробила, що відібрала з числа гуртківців лише частину більш вправних виконавців для творів Чайковського, не переобтяжила їх великою кількістю речей і добрала репертуар в певних межах вокальної підготовленості співаків.

Спинимося коротко на окремих виконавцях творів Чайковського.

Тов. Маркевич (ліричне сопрано) працює в гуртку з 1938 року, до цього колись трошки вчилася співати. Тов. Маркевич має добрі вокальні дані і здібності до камерного репертуару. Пісеньку „Мой Лизочек так уж мал" співає м'яко, інтимно, приємно, передаючи колорит дитячої пісні. У співачки відчувається наявність смаку і певної школи.

Тов. Шестопалова (меццо-сопрано) працює з 1939 року. Голос у неї рівний, м'який і потребує дальшої уваги педагога в справі освоєння культури співу. Романс „Ночь" тов. Шестопалова виконує ще з напруженням і різкувато; у виконанні часто помітні недосить певні інтонації.

Це почасти стосується і тов. Вашкулат (сопрано). Вашкулат так само, при наявності добрих даних, потребує значної роботи над постановкою голосу і удосконалення слуху. В романсі „День ли царит" помітні нечисті інтонації і відсутність у виконанні динамічних нюансів.

Дует Лізи і Поліни („Уж вечер") з опери „Пікова дама" у виконанні Шестопалової і Вашкулат звучить в цілому приємно; але треба відзначити, що з погляду індивідуальних вокальних даних виконавців цей дует є не зовсім вдалим сполученням і тому не досягнув тут повної ансамбльовості виконання.

Тов. Кріщук (тенор) ще зовсім молодий співак з добрими, але ще не розробленими вокальними даними. Тому в доборі репертуару для т. Кріщука треба бути особливо обережним і послідовним,—і тут, на нашу думку, педагог надто рано дав виконувати співакові такі речі, як арія Ленського „Куда, куда вы удалились" і навіть романс „Хотел бы в единое слово", які ще не зовсім під силу виконавцеві. Тов. Кріщук має добрий слух, відчуття виконуваних творів, але через відсутність вокальної школи ще не вміє повністю відтворити це у виконанні.

Тов. Лендерман (ліричне сопрано) у гуртку з 1937 року. Виконанням романсу „За окном в тени мелькает" виявляє добрий вокальний матеріал, але потребує дальшого послідовного виховання, особливо щодо елементарної техніки дихання.

Тов. Вольфсон (меццо-сопрано) співає в гуртку з 1937 року. І арію Ольги з опери „Євгеній Онегін" і пісню „Кабы знала, кабы ведала" тов. Вольфсон виконує добре. Відчутний образ твору вона передає виразно і з цікавою інтерпретацією, якщо відкинути незначну холоднуватість, якої співачка чомусь надає Ользі. Голос великий і дуже приємного тембру. Проте, подекуди зменшує художню якість виконання відтінки, так би мовити „циганщини", особливо на нижньому регістрі.

Тов. Зеліксон (ліричне сопрано) прийшла до студії в 1938 році. Партію пастушки (інтермедія з оп. „Пікова дама") і романси „То было раннею весною", „Забыть так скоро", „Колыбельная" тов. Зеліксон в однаковій мірі виконує хорошим, рівним тембром і з ліричною м'якістю. Для дальшого удосконалення у співах співачка, безперечно, потребує значної роботи над дикцією, де спостерігається стильове порушення і непотрібна претенціозність. Педагогові також доцільно буде попрацювати з т. Зеліксон над регулюванням дихання.

Тов. Гусаков (ліричний тенор) у студії з 1938 року. У виконанні романсів „Мы сидели с тобой", „Растворил я окно", „Соловей" виявляє цілком виразні вокальні дані ліричного тенора, правда, ще не з усіма основними вимогами щодо постановки голосу. Арію Германа („Прости, небесное создание") тов. Гусаков виконує з помітним напруженням, очевидно, через те, що це, власне, партія драматичного тенора, а звідси у тов. Гусакова—форсування звуку, переход на речитатив і ознаки перевтоми.

Зазначені хиби і позитивні сторони стосуються також і інших виконавців і є показовими для всього колективу.

Загальне враження колектив лишає дуже приємне. Слід відзначити, насамперед, що колективу прищеплено любов, вдумливість і серйозне ставлення до роботи над музичними творами. Усі, без винятку, виконавці прагнуть відчути музикальну фразу, вкласти свою інтерпретацію, почуття, ліричність і вникнути в суть образів. Це дружний колектив, об'єднаний зворушливою любов'ю до мистецтва і бажанням серйозно працювати над собою.

Відзначаючи роботу педагога Платонової, треба сказати, що у виконанні гуртківців помітна кропітка і наполеглива виховна робота педагога, просякнута любовним ставленням до учнів і своєї справи.

У гуртку є досвідчений і культурний концертмейстер — В. М. Раічева.

На жаль, дирекція клубу не забезпечила гурткові потрібних умов для роботи. Працювати з початкуючими співаками і готувати складний репертуар доводиться в невеликій, тісній квадратній кімнаті, половину якої займає рояль, до речі абсо-

лютно розстроєний. Клуб має велике приміщення і, здавалося, міг би двічі на шестиденку знайти для гуртка більш придатну аудиторію, а до того і незначні кошти на настройку рояля.

Вокальний гурток Палацу культури харчовиків

Гурток існує з грудня 1938 року і налічує 17 чоловік. Керує гуртком тов. Лебедєва, заняття провадяться двічі на шестиденку, але половина занять відбувається без акомпаніатора, бо за „договореністю" з дирекцією акомпаніатор буває лише раз на шестиденку — отож гуртківці позбавлені необхідної практичної системи навчання. Гуртківці обслуговують концертами санаторії, будинки відпочинку, хлібні заводи та інші організації своєї системи; обслуговували призовників, виборчі дільниці під час виборчої кампанії тощо.

За виступи в концертах по обслуговуванню призовників гуртківці тт. Круглей і Судильковська премійовані нотною бібліотекою.

Недавно гурток під керівництвом проф. М. О. Грінченка і диригента Гіндіна підготував і показав у концертному виконанні оперу „Євгеній Онєгін" (без хору і балету).

Крім цього, до ювілею Чайковського гурток підготував сольні номери з творів Чайковського: „Я вам не нравлюсь", „Забыть так скоро", „И сладко, и больно", „Лишь ты один", „Хотел бы в единое слово", „В эту лунную ночь", „То было раннею весной", „Страшная минута", „Благословляю вас, леса", „Средь шумного бала", „Мы сидели с тобой", „Ночи безумные", „Растворил я окно", арії Іоанни з опери „Орлеанская дева", Басманова з опери „Опричник", Греміна з опери „Євгеній Онєгін", дует Лізи і Поліни з опери „Пікова дама", арію Чародійки з опери „Чародійка".

Для виконання сольних номерів були призначені співаки, більшість яких ще до гуртка навчалася співам по кілька років, тому оцінка їх виконання не зовсім характеризуватиме досягнення і мистецький рівень гуртка в цілому.

Тов. Лещенко (ліричний тенор) багато працював над арією Ленського („Куда, куда вы удалились"), готуючи партію Ленського у концертній виставі опери „Євгеній Онєгін", і виконує її в цілому задовільно, коли не зважати на деяку напруженість у співі. Романси, зокрема „Растворил я окно", йому більше вдаються, ніж арія.

Тов. Козьмін (баритон) в арії Греміна виявляє добрі вокальні дані і відчуття образу, але співочі навики потребують дальшого і глибшого засвоєння.

Тов. Зборомирська (сопрано) — дуже цікава камерна співачка з добрими виконавськими здібностями і певною вокальною культурою. Виконання романсів „Страшная минута", „То было раннею весной" сповнене виразності і інтимної забарвленості.

Тов. Пузанков (тенор) зовсім ще молодий співак, що почав навчатись лише кілька місяців тому. У тов. Пузанкова є вокальні дані і виконавські здібності, хоч він і не має ще вокальної вправності. Все це *помітно у виконанні романсу „В эту лунную ночь". На нашу думку, керівник гуртка дав тов. Пузанкову трохи надто* важкий для початківця романс.

Тов. Переверзєва (меццо-сопрано) співає добре і вправно романс „Мы сидели с тобой" і партію няні („Євгеній Онєгін"), легко володіючи досить вихованим голосом.

Гурток має кваліфікованого, культурного акомпаніатора тов. Васильєву.

Оперна студія клубу „Медсантруд"

Клуб „Медсантруд" має оперну студію, яка існує вже п'ять років. Це єдина в Києві самодіяльна оперна студія з певними і навіть значними мистецькими досягненнями. Студія поставила такі складні опери, як „Мадам Бетерфляй" Пуччіні, „Євгеній Онєгін" Чайковського, на мистецькому рівні, не набагато нижчому від професіонального оперного театру.

Останнім часом студія підготувала і показала пролог з опери Римського-Корсакова „Казка про царя Салтана", другий акт з опери „Ріголетто" Верді і сцену

в корчмі з опери „Борис Годунов“ Мусоргського. Крім вправного вокального виконання; в добрій акторській грі позначилось і освоєння сценічних образів.

Студія складається з 14 чоловік. Більшість співаків прийшла до студії вже з певною вокальною школою, здобутою раніше у різних педагогів і в різних музичних закладах. Серед студійців ми зустрічаємо учнів педагогів Пасинкова, Леліви, Сабеської (Ленінград), Платонової та ін.

З самого початку існування студією керували кваліфіковані диригенти і режисери. Майже незмінно в студії працює досвідчений режисер Київського Ордена Леніна Академічного театру опери та балету О. О. Колодуб. Останнім часом художнім керівником і диригентом працює заслужений артист УРСР В. І. Пірадов.

До оцінки роботи оперної студії не можна підходити з критеріями звичайного самодіяльного гуртка, бо студія до певної міри межує вже з професіональним колективом, отже і наші вимоги до студії мають бути відповідно збільшені.

До ювілею Чайковського студія підготувала великий, різноманітний і цікавий своїм добором репертуар, що всесторонньо характеризує багатобарвну творчість композитора: з опери „Пікова дама“—куплети і баладу Томського, арію Єлецького, дует з інтермедії, дві арії Германа („Что наша жизнь“ і „Прости, небесное созданье“), романс Поліни, з опери „Євгений Онєгін“—арію Греміна, Онєгіна („Вы мне писали“), Ленського („Куда, куда вы удалились“), Ольги, дует Ольги і няні (сцена з листом), з опери „Мазепа“—арію Кочубея, Мазепи, колискову пісню Марії, з опери „Иоланта“—арії Роберта і Іоланти, з опери „Опричник“—арію Наташи, з опери „Орлеанская дева“—арію Іоанни, з опери „Черевички“—арію Оксани, з опери „Чародійка“—арію Куми.

Романси: „Ночь“, „Ночи безумные“, „Слеза дрожит“, „Благословляю вас, леса“, „Ни слова, о друг мой“, „Средь шумного бала“, „Нет, только тот, кто знал“, „Забыть так скоро“, „Растворил я окно“, „Серенада Дон-Жуана“, „Канарейка“, „Соловей“, „Колыбельная“, „Ты куда летишь, как птица?“, „Я ли в поле да не травушка росла?“, „Мы сидели с тобой“, „В эту лунную ночь“, „Снова, как прежде, один“, „Хотел бы в единое слово“, „День ли царит“, „Ночи безумные“, „И больно, и сладко“, „Страшная минута“ та інші.

Між виконавцями репертуар розподілений вдумливо: поруч з оперними аріями кожний співак виконує кілька романсів, окремі виконавці співають по 6—8 романсів, дібраних і розподілених за складністю мистецьких властивостей, що дає змогу студійцеві повністю виявити свої дані. З характеристики кількох співаків легко уявити собі загальний художньо-вокальний рівень і культуру цієї студії.

Тов. Ольховський (бас)—до студії вчився співати три роки, але вокальну майстерність і виховання здобув у самодіяльних гуртках, де він працює понад двадцять років. Найповніше виявляє себе співак в арії Греміна і в куплетах Томського. Обидві речі досить складні, потребують великого діапазону і вільного володіння крайніми регістрами.

Тов. Ольховський співає з цікавою образною виразністю і правдивим розумінням твору, виявляючи добрі голосові дані, що тембром і діапазоном своїм цілком відповідають репертуарові.

Проте, щодо володіння крайнім нижнім регістром тов. Ольховський потребує більшого удосконалення.

Тов. Скрижинський (драматичний тенор)—співає дві арії Германа з почуттям і виразністю, що говорить про інтерпретаторські здібності співака. Він має, безперечно, добрі вокальні дані, які при серйозній систематичній роботі можуть розвинутись до значного рівня, придатного для професіональної сцени. Зараз співакові потрібне удосконалення технічних і вокальних навичок.

Тов. Ліберман (ліричний баритон) працює в студії три з половиною роки. У співах оперних арій, зокрема арії Онєгіна („Вы мне писали“), багато щирості і ліричної інтимності. Співак виявляє тут безперечний досвід і культуру виконання. Коли вже бути дуже суворим у вимогах, то можна закинути т. Ліберману, що у нього велика кантиленність арій супроводжується зайвою невиразністю—тут його зраджує ще недосконала техніка дихання

Тов. Кондратьєва (лірико-колоратурне сопрано) в студії працює лише рік. Має добрі музикальні дані, але ще не досягла художньої виразності співу, зокрема

м'якості і ліричності, необхідних для виконання романсів Чайковського, напр., „Канарейки".

Тов. Забарська (сопрано) виявляє наявність певної школи і вправне володіння своїм голосом. Не зовсім можна погодитись з тим, що вона обрала для співу арію Наташи („Опричник"), де співачка виявляє швидше драматичне, ніж ліричне сопрано.

Говорячи про виконання творів Чайковського в оперній студії, слід відзначити майстерність і мистецьку культуру диригента В. І. Пірадова.

Безперечна вправність і досвідченість концертмейстра С. М. Радченка набагато допомагає співакам в окремих труднощах.

Хорова капела Будинку культури заводу „Більшовик"

Хорова капела заводу „Більшовик"—одна з найкращих і найстаріших самодіяльних капел України.

Заснувалась капела 23 роки тому при заводі „Більшовик" і з первісного складу з 12 співаків зросла тепер до 65. За час свого існування капела дістала багато премій і нагород. Ще в 1924 році капела бере участь в олімпіаді і завойовує одне з перших місць. У 1931 році на Всеукраїнській олімпіаді в Харкові капела зайняла перше місце, в 1932 році на Всесоюзній олімпіаді капела займає друге місце і преміюється місячною поїздкою по Союзу. Серед багатьох нагород капели—Червоний прапор від Київського Ордена Леніна Академічного театру опери і балету, почесні грамоти від ЦК спілки, від БНТ та ін. і чимало різних грошових премій. Капелі було надано звання першої української капели важкого машинобудування.

Як перший самодіяльний хор, капела виїздила на гастролі до Сталіно, Ростова н/Д., Краматорська, Горлівки, Харкова та інших міст, де виступала на заводах і організовувала самодіяльні капели, передаючи їм свій мистецький досвід. Капелі заводу „Більшовик" належить також честь ініціатора і організатора хорових капел на заводах „Ленінська кузня" і „Точприбор" у Києві. В 1940 році капела брала участь у „Сюїті" на Всесоюзній сільськогосподарській виставці в Москві, де показала перший акт керівникам партії і уряду в присутності товариша Сталіна. За добру підготовку капели до участі в „Сюїті" художній керівник капели т. Верьовка одержав від ЦБНТ персональну премію.

Капела виховала багато молодих співаків, які й зараз працюють у професіональних мистецьких закладах. В київській опері працює вихованка капели артистка Пушкарьова, у Державній капелі „Думка"—артисти Баланецький, Бондарєв, Шурамков, в окружному Будинку Червоної Армії—артисти: Шпур, Бергульов, Цимбал. Дехто з колишніх співаків капели зараз закінчує вищі мистецькі навчальні заклади.

У капелі досі працюють ветерани-співаки, що вступили до колективу ще в перші дні її заснування—тт. Котик, Уманський, Захаревич, Целік, Свірік та інші.

Капелу відзначає насамперед висока мистецька культура і сувора вимогливість до художньої якості свого виконання. Репертуар капели дуже великий і різноманітний: з класичних авторів капела виконує Моцарта, Глюка, Гайдна, Бетховена, Генделя, Римського-Корсакова, Мусоргського і інших. З творів радянських композиторів капела виконує „Кантату о Сталине" Хачатуряна, „Кантату про Сталіна" Вериківського, хори з опери „Щорс" Лятошинського, хори з III і IV симфоній Кніппера і багато пісень народів СРСР.

З творів Чайковського капела підібрала досить цікавий репертуар: „Бог Ярило", „Хор цветов", „Проводы масляницы"—з музики до „Снігоруньки", інтермедію з „Пиковой дамы"—„Девицы-красавицы" і хор селян з „Євгенія Онєгіна".

Виконання творів Чайковського позначається високою мистецькою вправністю, прекрасним знанням партій, рівним, мелодичним звучанням із збереженням найтонших відтінків, прекрасною дикцією і інтерпретаційною виразністю. Добре відчуто співучість і колоритність творів композитора, особливо в „Проводах масляницы".

Окремі співаки капели приготували також сольні виконання камерних творів Чайковського і окремі арії з опер. В репертуарі сольних співів—„Ночи безумные", „Забыть так скоро", „Закатилось солнце", „То было раннею весною", „Нет, не любила я", „Я вам не нравлюсь", „Растворил я окно", „Ни слова, о друг мой",

„Хотел бы в единое слово", „Ночь", „Колыбельная", з опери „Пиковая дама"— арія Лізи („Уж полночь близится"), дует Лізи і Поліни „Уж вечер" та інші.

Щодо сольних співів можна зробити ряд істотних зауважень, які насамперед стосуються керівника вокального класу т. Лебедевої. Ми прослухали сольні співи тт. Журанкової (меццо-сопрано), Овчиннікової (драматичне сопрано), Калиновича (баритон), Кравця (тенор) і інших солістів. Усі співаки мають добрі вокальні дані і намагаються розкрити глибину образу, ліричність і щирість творів, але всім їм перешкоджає, насамперед, відсутність потрібної, часто елементарної школи і загальних настановлень, необхідних для сольних співів. Без достатньої педагогічної вдумливості і системи дібрано і розподілено репертуар, а звідси й походять усі недоліки і хиби.

Товаришам Журанковій і Кравець бракує вірної вимови тексту і художньої виразності. Прекрасна співачка Овчиннікова багато втрачає від того, що романс Поліни керівник з нею не допрацював. При легкому, приємному тембрі голоса неправильне дихання у т. Калиновича („Растворил я окно", „Ни слова, о друг мой") негативно позначається на виконанні.

У багатьох виконавців спостерігається порушення ритму і темпу творів.

Підготовка солістів відбувалась не зовсім у сприятливих умовах; часу було відведено настільки мало, що, як вважає тов. Лебедева, на кожного співака припадало роботи з керівником не більше тридцяти хвилин на шестиденку—за такий час важко зробити більше.

Духовий оркестр клубу „Держторгівлі"

При першому ознайомленні з оркестром ми насамперед зустрілись з цілим рядом організаційних недоліків і з дуже поганими умовами роботи гуртка.

Гурток працює двічі на шестиденку—та й у ці години дирекція не надає оркестрові більш-менш придатного приміщення. Під час занять оркестр перекидається з місця на місце, з кімнати до кімнати і іноді доводиться й зовсім припиняти заняття. Дирекція посилається на те, що мовляв, заняття оркестра „надто гучні" і „лунають по всьому клубу, заважаючи іншим", але небагато треба ініціативи і винахідливості, щоб врегулювати це питання, як роблять це інші клуби, тим більше, що клуб „Держторгівлі" займає досить велике приміщення.

Інструменти оркестру не ремонтуються і частина з них—у дуже поганому стані. Коли ж, нарешті, дирекція і віддасть інструмент у ремонт, то потім ніяк не збереться викупити. От уже цілий місяць перебувають у ремонті два баси, баритон і валторна. Посилання дирекції на всякі „об'єктивні" причини наївні і не витримують ніякої критики. Чимало ще збереться фактів зневажливого і байдужого ставлення дирекції до оркестру. Через це оркестр помалу розгублює свої вже досвідчені кадри. В гуртку неодноразово, наприклад, ставилось питання про перехід усього оркестру до іншого клубу.

Дирекція не могла навіть забезпечити більш-менш придатних умов для прослухання репертуару оркестру представникам нашої редакції. Під час виконання творів Чайковського в залі був шум, голосні сторонні розмови, безперервне ходіння, гримання стільцями і дверима тощо. Це зайвий раз підтверджує справедливість численних скарг гуртківців.

Директор клубу Сураєв згадує про оркестр тільки тоді, коли треба обслужити якусь кампанію, конференцію, вечір, або найчастіше тоді, коли клуб влаштовує платні танці,—і тоді оркестрові доводиться виступати з репертуаром різних блюзів, танго, фокстротів, бостонів тощо. Бували випадки, коли директор клубу навіть надсилав оркестр для обслуговування вечорів інших організацій.

Таке „споживацьке" розуміння дирекцією призначення оркестру, поруч з нехтуванням його культурних завдань, не може не позначитись негативно на мистецькому рівні гуртка. В оркестрі відчувається тенденція до професіоналізму в поганому розумінні цього слова.

Гурток духових інструментів заслуговує на інше ставлення до себе. Невеликий склад оркестру — 18 чоловік — досить зіграний і ансамбльовий. Гурток існує з

1933 року, зберігаючи свій основний постійний склад. Оркестр неодноразово відзначався на різних олімпіадах, зокрема на міській олімпіаді духових оркестрів у 1938 році оркестр зайняв друге місце.

В репертуарі оркестру можна почути вправне виконання класичних творів (Дворжак—„Слов'янський танець", Верді—марш з опери „Аіда", фантазія з опери „Травіата", Мейєрбера—марш з опери „Пророк" та ін.).

З творів Чайковського оркестр виконує вальс з балету „Лебедине озеро" і вальс з „Спящої красуні". Виконання цих творів доводить, що мистецькі можливості оркестру дозволяють йому опанувати більший і складніший репертуар з прекрасної спадщини Чайковського.

У виконанні оркестру балетні сюїти з „Лебединого озера", так і з „Спящої красуні" знайшли своє достатнє розкриття, глибину і образність музикальної мови композитора. На досвіді поганих оркестрів встановилась традиція вважати, що духовий оркестр може переказати лише мелодію твору, не проникаючи в творчий зміст, образи і задум твору. Тому і слід відзначити, що у виконанні оркестру клубу „Держторгівлі" твори Чайковського не були лише черговими „номерами"— в їх звучанні розкрились і багатобарвність, і колорит музикальної мови їх автора.

В роботі з оркестром А. Ш. Рейдерман виявив себе як кваліфікований музикант і досвідчений керівник.

Гурток духових інструментів Палацу культури харчовиків

Гурток існує лише близько двох років і складається виключно з молоді. Робоча дисципліна в гуртку висока, вісімнадцять гуртківців працює старанно і наполегливо. Всіх бажаючих грати в оркестрі гурток задовольнити не може, бо немає достатньої кількості інструментів.

Інструменти оркестру в поганому стані і потребують ремонту. Малий барабан, наприклад, майже зовсім непридатний. Інструменти зберігаються у вогкому приміщенні і від того ще більше псуються. Дирекцію клубу це ніяк не обходить, як не обходить її відсутність більш-менш придатної кімнати для занять. Гуртківці справедливо скаржаться на вперту байдужість дирекції до роботи гуртка. Проте, коли треба грати на платних вечорах або брати участь в інших заходах дирекції, оркестр використовується в першу чергу. Тим же, хто в таких випадках відмовляється грати, дирекція досить лаконічно заявляє: „Тоді взагалі можеш більше не ходити".

З своїм репертуаром оркестр виступає на вечорах самодіяльності у клубі і хлібзаводах, обслуговував призовні пункти, виборчі дільниці і провів понад десять виїздів—концертів.

Гурток, безперечно, перспективний, працездатний і в сприятливих умовах мав би значно більші досягнення. Гуртком керує досвідчений музикант т. Антонович.

Гурток духових інструментів Будинку культури заводу „Більшовик"

В складі гуртка—22 чоловіка. В теперішньому складі гурток існує з 1937 року. Керує гуртком досвідчений музикант т. Гельцер. Заняття мають відбуватися двічі на шестиденку, але часто зриваються через те, що гуртківці працюють на різних змінах, а ще частіше—через відсутність приміщення. Гурток постійного приміщення не має, працює в перших-ліпших вільних кімнатах, при чому буває так, що на одне приміщення припадає заняття кількох гуртків. Такий стан тим більш неприпустимий, що Будинок культури займає велике приміщення і при найменшому бажанні культвідділу дирекції можна було б легко забезпечити нормальні умови роботи гуртка.

Не все гаразд в оркестрі і з інструментами—багато з них потребують серйозного ремонту, якого чомусь не робить дирекція. Коли ж іноді і провадять поточний ремонт інструментів, то цю справу доручають не фахівцеві, а клубному слюсареві-водопроводчику, який, можливо, ще більше псує інструменти. Псуються і розстроюються інструменти ще від того, що на комплекті оркестру навчається і інший гурток початкуючої молоді.

Не зважаючи на важкі умови роботи, гурток знаходить можливість виступати в самодіяльних концертах з своїм основним репертуаром, систематично давати невеликі концерти під час обідньої перерви в цехах заводу і обслуговувати колектив у свята, на прогулянках тощо.

Знаючи добрий мистецький рівень оркестру і пам'ятаючи, що в минулі роки оркестр неодноразово відзначався на олімпіадах і оглядах, ми вважаємо справедливим закинути гурткові недосить добірний класичний репертуар і майже повну відсутність у репертуарі творів радянських композиторів.

За останній час гурток майже зовсім не поповнює свого репертуару новими творами, крім хіба кількох речей до ювілею Чайковського.

Сторіччя з дня народження геніального композитора гурток відзначив включенням до репертуару попурі з опери „Пікова дама" (романс Поліни, арії Єлецького, Златогора, інтермедія, зустріч цариці) і вальсу з балету „Лебедине озеро".

Шкода, що несправність інструментів заважає повноцінному звучанню цих творів. Гурток повинен наполегливо працювати далі.

Й. Міклашевський

Чайковський у Харкові[1]

Приїзд Чайковського у березні 1893 року був найбільшою подією в художньому житті Харкова, лишивши не тільки в музикальній громадськості, але і в широких колах населення незабутнє враження. Дирекція місцевого відділу Російського музикального товариства в особі І. І. Слатіна ще в середині 1892 року звернулась до Петра Ілліча з просьбою продиригувати екстрений симфонічний концерт, програма якого була б цілком присвячена його творам.

У своєму листі, надісланому з відповіддю (7 жовтня 1892 р.), Петро Ілліч, ідучи назустріч цьому бажанню дирекції товариства, писав Слатіну:

„Пробачте, що так пізно відповідаю на ваш лист: я недавно повернувся з закордонної подорожі. Мені дуже не хочеться відмовлятись від люб'язної пропозиції вашої,—але мені важко з вибором часу. Весь листопад я проведу в Петербурзі; грудень я маю присвятити інструментовці моєї нової симфонії, яку виконуватиму наприкінці січня в Петербурзі. 9 і 16 січня я диригую в Одесі, так що хіба тільки постом матиму можливість виконати ваше бажання. Або, хібащо, я можу заїхати до вас по дорозі в Одесу, але в такому разі концерт має відбутись принаймні за тиждень до Одеського, тобто 2 січня. Таким чином мені довелося б зустріти новий рік не дома, не з близькими моїми в Петербурзі,—і це трохи лякає мене, бо за старою звичкою люблю канун нового року проводити в колі найближчих по родству і дружбі осіб. А втім, робити нічого: якщо ви хочете, я готовий приїхати і попрацювати ради харківської музики на святках. Про гонорар не будемо говорити, бо мені неможливо брати гроші від будьякого відділу Р. М. Т-ва. Програму і вибір учасників надаю на ваш розгляд... Від диригування операми я назавжди відмовився".

В результаті дальших переговорів концерт був призначений на 14 березня 1893 р., а приїзд композитора—на 11 того ж місяця. Місто почало готуватись до цієї визначної події. Уже в № 57 газети „Харьковские губернские ведомости" (за 4 березня) з'явився анонс, що оповіщав читачів: „Екстрений концерт під керівництвом П. І. Чайковського передбачено на неділю 14 березня о 1 годині дня в залі Дворянського зібрання[2]".

Перед дирекцією Російського музикального товариства, вірніше, перед І. І. Слатіним, як постійним диригентом концертів, стояло завдання, на той час не легке, сформувати великий симфонічний оркестр, якому була б під силу намічена для цього концерту програма. В Харкові в той час були лише невеликий оперний оркестр, малий оркестр, який грав у драматичному театрі Дюкова, і, нарешті, дуже скромний своїми розмірами оркестр Музикального училища, в якому, поряд з учнями, грали і деякі викладачі. Але навіть при об'єднанні всіх цих колективів не виходило оркестру потрібного складу і звукової моці,—довелося запрошувати музикантів „з сторони". Це вдалося здійснити—і оркестр з 70 чоловік (для Харкова того часу це було щось нечуване!) був сформований.

Лишались лічені дні до 11 березня, дня, наміченого для приїзду композитора, як раптом на місто обрушилось велике стихійне лихо. Шостого березня зранку несподівано почалась повідь, яка, розростаючись нечувано швидко, уже надвечір набула катастрофічних розмірів. Сьомого мало не половина Харкова була затоплена: не тільки всі низинні частини міста, але й такі, здавалося б, „благополучні" щодо цього вулиці, як Московська (нині проспект Сталіна), Рибна (вулиця Берії), Клочковська, Ярославська та інші опинились під водою. Вода ринула навіть

[1] Стаття подана кабінетом історії музики Харківської Державної консерваторії.
[2] Тепер Палац піонерів.

по Катеринославській (тепер—Свердлова), на якій містилось Музикальне училище (теперішня консерваторія), де готували зустріч композиторові; Благовіщенський базар, Воскресенська площа (площа Фейєрбаха) були затоплені і являли собою величезні озера, по яких пливли човни. Ще восьмого бушувала розбурхана стихія і лише дев'ятого (за два дні до приїзду композитора) ріки, нарешті, ввійшли в свої береги і місто стало „прибиратись" і заліковувати свої тяжкі рани, завдані йому такою небувалою до того в Харкові повіддю. Відкладати приїзд Чайковського, на щастя, не довелось.

Інтерес до концерту 14 березня був настільки великий, що квитки були розхоплені „щасливчиками", значна ж частина публіки, особливо з неімущих, була позбавлена можливості відвідати цей концерт. Тоді дирекція відділу Музикального товариства, ідучи назустріч бажанню громадськості, помістила в газетах за 12 березня таку замітку:

„Зважаючи на надзвичайно великий інтерес наступного симфонічного концерту під керівництвом Петра Ілліча, а також через те, що всі дешеві місця на концерт 14 березня вже розпродані, Дирекція відділу вирішила зробити генеральну репетицію цього концерту в залі Дворянського зібрання в суботу 13 березня об 11 год. дня доступною для публіки з платою по 1 крб. за вхід".

Таким чином, фактично Чайковський виступив у Харкові не в одному, а в двох концертах, з тією тільки різницею, що перший з них відбувався в переповненому, звичайно, залі під назвою „генеральної репетиції".

Приїхавши 11 березня о 10 год. ранку і спинившись в Європейській гостиниці (нині „Спартак"), Петро Ілліч уже о першій годині дня був у Дворянському зібранні для проведення першої репетиції. При вході його оркестр і хор грянули „Славу гетману" з його опери „Мазепа".

— Зійшовши на естраду,—розповідає один з учасників цього концерту,—Петро Ілліч підійшов до кожного музиканта, познайомився і потиснув руку... Було зворушливо дивитись, як натхненний творець, честь, гордість і прикраса рідної країни, світова знаменитість, так просто, так ласкаво потискує руку музикантам, які в цьому відношенні далеко не були розпещені [1].

Познайомившись з оркестром, Чайковський, перш ніж приступити до репетиції, звернувся до музикантів з невеликою промовою, в якій попередив їх, що він взагалі виступає як диригент рідко і до того ж „диригує погано". Проте, останню заяву музиканти сприйняли з великим недовір'ям—і це недовір'я дуже швидко виправдалось:—Треба було чути,—пригадували потім слухачі цього концерту,—як грав оркестр під керівництвом цього „поганого" диригента!... А програма ж була і велика і дуже складна.

Ось ця програма (за газетами того часу):

Відділ I.

а) „Буря" (за драмою Шекспіра) [2].

б) Концерт для скрипки ор. 35, виконавець К. Горський [3].

в) Аріозо Лізи з опери „Пиковая дама", виконала арт. Тамарова.

Відділ II.

а) Симфонія № 2, ор. 17.

б) Романси „Ни слова, о друг мой", „Средь шумного бала", „Серенада" („О, дитя"), виконала Нувель-Норді [4].

в) „Торжественная увертюра—1812 год", ор. 49.

Серед оркестрових музикантів відзначався перший валторніст Наум Петрович Волков, який в молоді роки грав у знаменитому свого часу кріпацькому оркестрі поміщика Хорвата, що часто давав концерти в різних містах, зокрема в Харкові. Волков володів якимсь „особливим" секретом здобувати з свого інструмента звук співучий, теплий, надзвичайної красоти і насиченості. Як відомо, друга симфонія Чайковського починається з народної пісні, своєрідного українського варіанту ро-

---

[1] Д. Катанський. Спогади (рукопис).
[2] В одній з заміток газети „Южный край". „Буря" була названа симфонією.
[3] Горський був викладачем Музикального училища.
[4] Викладач Музикального училища.

сійської пісні „Вниз по матушке по Волге“, дорученої валторні. І от як тільки Волков „заспівав“ цю тему, Петро Ілліч насторожився, із здивованням і видимим, неприхованим захватом слухав гру артиста, проте, скоро не витримав. Кинувши диригувати і спинивши оркестр, він звернувся до Слатіна:

— Звідки це у вас? Ні в Пітері, ні в Москві нічого подібного немає.

Чи треба говорити, яке почуття радості і гордості викликав цим зауваженням великий композитор не тільки у Волкова, але і у всього оркестру, який завжди пишався своїм чудовим валторністом.

У фіналі симфонії, в знаменитих варіаціях на українську народну пісню „Журавель“ у тромбоніста Д. Катанського раптом пішла кров носом. Як він не намагався приховати це від Чайковського, але від проникливого погляду композитора-диригента приховати це не вдалось. Зупинивши оркестр, Петро Ілліч підійшов до пульта Катанського.

— Я вже давно збираюсь скоротити цей надто довгий фінал,—сказав він і тут же зробив велику купюру в сорок тактів.

Того ж дня ввечері Петро Ілліч слухав в оперному театрі „Ріголетто“ у виконанні італьянських артистів, які гастролювали тоді в Харкові. Як тільки композитор увійшов у свою ложу, зал зустрів його громом оплесків, до цієї імпровізованої овації приєднався і оркестр, який вітав його трикратним виконанням тушу.

З наступного дня почалась нескінченна серія обідів і сніданків у губернатора і інших „високопоставлених“ осіб, до яких з таким завзяттям возив композитора І. І. Слатін. Кожний, хто знає надзвичайну сором'язливість і нелюдимість Чайковського, легко може уявити собі, з яким почуттям виконував Петро Ілліч усі ці важкі для нього повинності. В обстановці всіляких вшанувань і урочистих банкетів, на яких йому співали похвальні дифірамби, Петро Ілліч, завжди несміливий, розгублювався і почував себе зовсім „нещасним“. Після таких обідів або вечер, на яких після ряду тостів йому доводилось самому виступати з промовою на відповідь, він звичайно писав комунебудь з своїх кореспондентів: „чого все це мені коштувало—одному богові відомо“, і він звичайно намагався якось непомітно втекти. Але в Харкові „втекти“ не було ніякої можливості, зрозуміло, а тому він мимоволі підкорився, і вшанування йшли безперервною лавою.

Концерт 14 березня і почався з вшанування композитора. Як тільки він зійшов на красиво декоровану тропічними рослинами естраду, на якій уже розмістився оркестр з семидесяти чоловік, як хор і оркестр грянули „Славу гетману“ з „Мазепи“, після чого депутації стали підносити вінки, адреси і квіти: адрес і вінок від дирекції Харківського відділу Російського музикального товариства, розкішний срібний вінок „від почитателів“, срібний вінок від Харківської опери, вінки від викладачів Музикального училища і редакції „Южный край“, корзини живих квітів.

Концерт пройшов з винятковим успіхом. „Кожний номер програми зустрічався одностайними оплесками“,—говорить репортер „Харьковских ведомостей“. Овації протягом усього концерту не припинялись і досягли свого апогею після закінчення всієї програми. Молодь посадила Петра Ілліча в крісло і на руках виносила його на естраду під гучні крики і оплески всього залу.

Після закінчення концерту публіка, наелектризована геніальною музикою любимого композитора, довго не хотіла розходитись, чекаючи його виходу.

А Петро Ілліч Чайковський, сподіваючись, очевидно, уникнути нових овацій, „якось соромлячись, пробрався з залу не широким проходом по середині, а боковим, між стільцями і стінкою, і досить сильно таки замазав крейдою своє пальто“,— розповідає Д. Катанський.

Побачивши Чайковського на вулиці, публіка так гучно проголосила могутнє „ура“, що коні, запряжені в подану для композитора карету, злякались, і кучерові довелось довго їх проїжджати і заспокоювати.

Другого дня, тобто 15 березня, на початку другої години Петро Ілліч прибув у Музикальне училище і прослухав велику програму з 18 номерів музикального ранку у виконанні учнів училища. В програму входили також і деякі твори Чайковського.

Концерт пройшов цілком добре і Чайковський, як він сам заявив про це, прослухав усю програму „охоче і з задоволенням“. Як згадував потім один з учасни-

ків цього музикального ранку—П. К. Луценко[1], Чайковський своєю надзвичайною привабливістю зігрів усіх учасників концерту і висловлював їм своє задоволення, знаходячи їх серед маси учнів, які тісним кільцем оточили його після закінчення ранку.

— Для кожного знаходилось у нього кілька теплих, підбадьорюючих слів,— згадував Луценко.

Ввечері того ж дня в Європейській гостиниці відбулась зустріч композитора з літературно-музикальною і артистичною громадськістю Харкова.

Ввечері 16 березня Чайковський виїхав з Харкова. Його проводжали представники харківської музикальної громадськості і величезний натовп інших людей, що прибули, за словами „Харьковских ведомостей", „віддати прощальний привіт композиторові, який подарував стільки чудових творів своєї музикальної музи. Публіка проводжала його гучними проявами своєї подяки за естетичну насолоду, яку вона дістала від концерту, і побажанням йому щасливої дороги".

---

[1] Потім професор Харківського муздрамінституту.

В. Жданов

Листи О. М. Скрябіна

З ім'ям видатної людини зв'язується звичайне уявлення про цінний архів, що лишається в її спадщині. Рукописи, листи, щоденники, книги з помітками, листи численних кореспондентів, навіть архіви найближчих родичів і друзів—ось те найголовніше джерело, яким користуються біографи і дослідники.

Скрябін не лишив такої спадщини. Щоденника він не вів, а в записних книжках немає біографічних записів. Листування його було дуже обмеженим. Скрябін сам визнавав, що він відчуває огиду до письмового столу і до поштового паперу.

Коло його кореспондентів було також обмежене. Він не вів листування з загальних чи спеціальних творчих питань, ділове ж листування звів до мінімуму, і зовсім уже мало було випадкових кореспондентів, яким він давав відповіді. За все своє життя Скрябін написав дуже мало листів—і тому все, що збереглось, має велику цінність. Кожний дрібний штрих, що відбився в листі, хоч би і незначному своїм змістом, набуває значення важливого джерела.

Всесоюзна публічна бібліотека ім. В. І. Леніна підготувала до друку том невиданих листів Скрябіна до різних осіб за період 1892—1915 років. Книга відкривається листами молодого композитора до Н. М. Секеріної. Композитор познайомився з нею в Москві на ковзанці. Аналогія з першою зустріччю Кіті і Левіна надала особливого забарвлення їх знайомству. Скрябін захопився юною красунею і в період розквіту її дружби присвятив Секеріній романс, єдиний у його творчості. Слова романсу написані ним самим.

Двадцятилітній композитор співав своїй юній дамі:

Хотел бы я мечтой прекрасной
В душе твоей хоть миг пожить,
Хотел бы я порывом страстным
Покой душевный возмутить,
Великой мыслию творенья
Головку чудную вскружить
И целым миром наслажденья
Тебя, о друг мой, подарить!

Але відносини не переросли стадії чергового роману юнаків. Нові враження викликали байдужість у обох, і знайомство само собою припинилось. Частину листів Скрябіна до Секеріної опубліковано, інші, недавно знайдені, ввійшли в цей том.

Друкуються в збірнику нові листи до М. П. Беляєва, відомого мецената, який покровительствовав початківцеві-композиторові. Його фамільярна і грубувата опіка, щира і безкорислива, були благотворні для безпорадного в практичному житті Скрябіна. Листи, що друкуються вперше, дають нові штрихи для розуміння їх взаємовідносин.

Центральне місце в томі займають листи композитора до меценатки і учениці Скрябіна—М. К. Морозової і, головне, до другої його дружини—Татьяни Федорівни. Морозова прийшла на допомогу композиторові в найважчі для нього роки перебудови і подала йому допомогу не тільки матеріальну. Вона була палкою прихильницею творчості композитора і чимало праці поклала на те, щоб твори його включались в концерти під керівництвом авторитетних диригентів, особливо в перші роки, коли ім'я Скрябіна ще не було популярним.

Перші листи до дружини припадають на той же період, як і листи до Морозової, коли Скрябін назавжди покинув консерваторію і переїхав до Швейцарії, щоб цілком віддатись творчості. Зовнішнє особисте життя композитора склалось дуже невдало. Він розійшовся з першою дружиною, яка не погоджувалась на розлуку, і

становище другої його дружини, „незаконної", в буржуазному суспільстві було дуже важким. Коли Скрябін поїхав до Америки, йому довелося спочатку відмовляти дружину їхати до нього—так лякав його лицемірний гнів суспільства. Він писав своїй дружині з Нью-Йорка: „До якого безглуздя вони доходять в охороні спокою (матеріального благополуччя)! Ти знаєш, що Горького виселили!!! з готелю, в якому я тепер живу, коли довідалися з газет (його друзі-росіяни постаралися), що особа, з якою він приїхав, йому не дружина!! Інші готелі не хотіли його приймати. Подумай, чого ми могли б зазнати. Але які нрави! Неймовірно! Альтшулер[1] каже, що коли б той самий Горький приводив щодня до своєї кімнати по кілька кокоток і коли б усі про це знали, то ніхто й не подумав би його переслідувати, настільки це здається тут природним. Постійне ж співжиття з любимою жінкою без шлюбу вважається злочином".

Гніт цей незабаром відчув на собі і Скрябін. Дружина все таки приїхала і знову ж „друзі-росіяни постарались", і Скрябіну раніше від наміченого строку довелося потай тікати з Америки. Якось о третій годині ночі його попередили про неприємності, що готувались проти нього, за ніч похапцем він зібрався і вранці з дружиною виїхав до Європи.

Листування з дружиною тривало протягом десяти років—до смерті композитора. Складність особистого життя, природно, відбилась в листах особливо повно, але в них відбились і його творчість, боротьба за визнання, перші кроки і наступні тріумфи, зустрічі з новими людьми, суспільні події, відбились з такою повнотою, яка тільки могла бути в скупій епістолярній творчості Скрябіна.

„Милі мої крильця, розправляйтесь! Ви понесете мене з неймовірною швидкістю! Ви дасте мені вгамувати жадобу життя, що спалює мене. О, як я хочу свята! Я весь—бажання безконечне! І свято буде! Ми задихнемося, ми згоримо, з нами згорить всесвіт у нашому блаженстві. Крильця мої, будьте сильні, ви потрібні мені"—писав він в екстазі. Таких визнань багато в різних листах, і вони не зблідли і в наступні роки їх спільного життя.

Останні листи Скрябіна до дружини, уривки з яких наводяться нижче, написані двадцять п'ять років тому з Києва, де Скрябін у березні 1915 року дав два концерти. Листи помічені 3,5 і 7 березня. Друкуються вперше.

I

3-го березня 2 година дня
Прорізна 12, Київ

Дорогуся, от я уже і в Києві. Маю надію, що ти одержала всі телеграми і не турбуєшся про мене. Концерт у Харкові пройшов добре, не зважаючи на відсутність сили і самовладання на естраді; успіх великий. Тут, у Києві, Ящевський гарантує мені 2-й концерт, але на жаль, відбутись він не може раніше 9-го, значить, ми побачимось тільки 11-го вранці.

... З нетерпінням чекаю твоєї телеграми у відповідь на мою, дуже турбуюсь про твоє здоров'я. (Нерозважлива ти у мене.) За мене будь спокійна: Балаховський (Данило Григорович, якщо ти забула його ім'я і по батькові) люб'язний надзвичайно і весь час піклується про мене. Про тебе він (Софії Ісаківни ще немає) говорить з захопленням і багато раз висловлював жаль про те, що ти не зо мною.— Я починаю трохи хвилюватись, зараз за мною заїде Ящевський, і ми відправимось у зал пробувати інструмент...

II

Прорізна 12, Київ

... Задоволення від київського концерту дуже велике: я грав надиво вдало і прийом був такий же, як у Петербурзі. Після концерту Данило Григорович влаштував у себе вечерю і запросив Гліера, Беклемішева з дружиною і Ерденка з дружиною. Взагалі він надзвичайно люб'язний і запобігливий. Да, про найголовніше я тобі не сказав. Уяви собі, що „Київська консерваторія" мені піднесла вінок!!

[1] Диригент, який запросив Скрябіна до Америки.

(Часи змінюються!) Виявляється, Гліер і Беклемішев ведуть посилену пропаганду моїх творів і придбали мені багатьох друзів. Увага консерваторії мене дуже зворушила, і я через Гліера (він, як ти знаєш, директор) дякував усім...

III

... Сьогодні пишу тобі тільки два слова, треба бігти в лазню, по квитки, дещо купити, а головне грати 3-ю сонату, яку я поставив на програму. Вчора мені довелося зайнятись усього годину. Ввечері був у Беклемішева, який зібрав у себе всю консерваторію. Є дуже симпатичні люди, здебільшого молодь. Сьогодні я маю бути на вечорі в консерваторії. Втомився від музики...

Дружина Скрябіна надіслала йому до Києва три листи, сповнені ласки й любові. Ніщо не провіщало близької розв'язки. „Як я радію, що тебе так усюди люблять, що нарешті твої зусилля привели до повного успіху! Цей успіх такий потрібний тобі для майбутнього",—писала вона.—„Бережи себе для мене, я ж для тебе тільки й дихаю!" „Останній раз пишу тобі. Як це добре... Як чекаю—ти ж знаєш!.. До швидкого побачення, любий!"

Далі події розвивались бурхливо і несподівано. Другого квітня Скрябін дав концерт у Петербурзі—останній свій концерт, який пройшов з справжнім тріумфом, 4 квітня повернувся до Москви і 7-го зліг у ліжко. З'явився небезпечний карбункул на губі, гнійне запалення поширилось на все обличчя, хвороба ускладнилась плевритом і 14 (27) квітня 1915 року Скрябіна не стало.

Пам'яті великого композитора

(Концерти, присвячені 25-річчю з дня смерті О. М. Скрябина)

Піанізм був рідною стихією Скрябіна: починаючи з дитинства (в п'ять років Скрябін уже досить вільно імпровізував на фортепіано) і кінчаючи останніми днями свого недовгого життя, композитор звертався до улюбленого ним інструмента, щоб довірити йому свої почуття і високі думки.

Навіть в таких монументальних творах Скрябіна, як грандіозна симфонічна „Поема вогню" („Прометей"), фортепіано відіграє значну роль.

Скрябін сам був одним з найвизначніших піаністів світу — гра його відзначалась винятковою художньою проникливістю, натхненністю і неперевершеною майстерністю і примушувала згадувати великого „поета фортепіано"—Фредеріка Шопена, творчість якого так любив Скрябін.

Піанізм був для Скрябіна одним із засобів втілення тих яскравих задумів, тих емоціонально-насичених образів, якими сповнені твори композитора. Іншим засобом, яким Скрябін також оволодів з геніальною досконалістю, був симфонізм. Ці два засоби ніби поєднуються в творчості Скрябіна. Так, в фортепіанних творах його ми досить виразно відмічаємо симфонічні засоби, а в оркестровій тканині знаходимо використання фортепіанних фарб.

Навіть в наші часи доводиться іноді чути висловлювання про „незрозумілість" багатьох творів Скрябіна, про їх зайву ускладненість, що заважає повноцінному сприйняттю цих творів.

Такі висловлювання можна пояснити лише консервативністю поглядів. Творчі шукання Скрябіна були підкорені єдиній меті — досягти нових висот мистецтва, зміст якого, за задумом Скрябіна, повинен бути присвячений розкриттю і досягненню кращих ідеалів людства. Скрябін вірив у те, що мистецтво здатне морально збагачувати і навіть перебудовувати людей, спрямовуючи їх почуття і прагнення до високих ідей справжнього братства і торжества волі.

Отже, творчість Скрябіна сповнена справжнього гуманізму, який спирався на віру композитора в світле майбутнє людства і в досягнення високих соціальних ідеалів.

Глибоко правий був А. В. Луначарський, який говорив, що якби Скрябін дожив до Жовтневої революції, то він усім серцем прийняв би її так, як прийняв її Валерій Брюсов.

Ті спроби, які робились колись, щоб знецінити творчість Скрябіна посиланням на його захоплення наївними містично-теософськими поглядами, треба визнати не менш жалюгідними, ніж спроби сумної пам'яті РАПМ'у заплямувати творчість Ліста посиланнями на його абатську сутану, або оголосити „Реквієм" Моцарта релігійною отрутою.

Справа в тому, що Скрябін був і назавжди залишається для нас насамперед великим композитором, який з натхненною переконливістю втілив у своїй творчості справжні людські почуття, безсмертне прагнення людства до світла і волі, до сонця і розуму. Ось чому ввечері 27 квітня, коли вся країна Рад шанувала пам'ять геніального композитора, коли в концертних залах і в ефірі звучала його безсмертна музика, ми з задоволенням прослухали черговий академічний концерт в залі консерваторії, присвячений творчості Скрябіна. В цьому концерті взяли участь шість юних піаністів (Н. Мінчін, Л. Коренблюм, Г. Ліберман, Л. Поляк, О. Цвейфель і Ю. Будницька), які здобувають музикальну освіту під керівництвом заслуженого професора-орденоносця К. М. Михайлова. Програма концерту, що складалася з фортепіанних творів Скрябіна,— включала другу, третю і четверту сонати, концерт, фантазію і багато інших творів, що досить повно охоплюють період 1894 — 1903 років. Виконання всієї програми свідчить про велику роботу над цими творами, про уважне вивчення змісту і всіх особливостей стилю композитора.

Засл. професор К. М. Михайлов зумів передати своїм вихованцям, починаючи від учнів музикальної школи і кінчаючи випускниками консерваторії і аспірантами, почуття любові до творчості великого композитора, навчив їх зрозуміти і розкрити у виконанні зміст цих творів. Звичайно, не всі перелічені нами юні піаністи стоять на однаковому рівні художньої зрілості, але на всьому концерті почувалась наявність високої музикальної культури. Зокрема, хочеться відзначити художнє виконання третьої сонати (аспір. Л. Поляк) і фортепіанного концерту Скрябіна (аспір. Ю. Будницька).

Весь концерт в цілому був новим доказом розквіту радянської музикальної культури, яка, створюючи нові цінності в нашу прекрасну епоху, засвоює кращі досягнення великих майстрів минулого. У своєму змістовному вступному слові до концерту доц. Г. Л. Кісельов згадав висловлювання Ігоря Глєбова, що однієї творчості Скрябіна було б досить для утвердження світового значення російської музики.

І, приєднуючись до цього висловлювання видатного діяча радянської музикальної культури, хочеться побажати, щоб робота над вивченням і засвоєнням дорогоцінної творчої спадщини О. М. Скрябіна у нас невпинно зростала.

* * *

6 травня (з деяким запізненням проти ювілейної дати) в залі консерваторії відбувся симфонічний концерт з творів Скрябіна.

А. А. Гозенпуд у своєму вступному слові дав яскраву характеристику творчості Скрябіна в цілому, докладно спинившись на симфонічних творах, які ввійшли до програми концерту.

В першому відділі концерту була виконана третя симфонія Скрябіна, якій композитор дав назву „Божественної поеми", очевидно, по аналогії з безсмертною „Божественною комедією" Данте.

Симфонія ця, написана в 1903 — 1904 рр., була вперше виконана в Парижі 29 травня 1905 року під керівництвом Артура Нікіша і мала великий успіх, хоч деяка незначна частина аудиторії і намагалась зробити обструкцію, яку майже завжди зустрічали в буржуазному суспільстві передові твори мистецтва.

Третя симфонія Скрябіна складається з трьох частин, які тематично поєднані між собою і виконуються звичайно без перерви. Ці частини мають певні назви відповідно до програмного змісту: перша частина — „Боротьба", друга — „Насолода", третя — „Божественна гра". Композитор ставив собі глибокі філософські завдання — розкрити в музичних образах симфонії високі прагнення людського почуття, людського розуму і духу.

В першій частині симфонії динамічна напруженість, вольовий, енергійний характер музики створюють враження боротьби за самоутвердження людської волі. В другій частині переважає лірично-споглядальний, ніжний і прозорий колорит, який змінюється урочистим піднесенням третьої частини, що завершує симфонію образами, які героїчно розкривають прояви людської моці і прагнення до світла.

Третя симфонія Скрябіна справедливо вважається одним з кращих зразків світової симфонічної літератури, яскравість і могутня виразність музики, її глибока змістовність і своєрідність, майстерність форми, розкриття нових можливостей в галузі гармонії і інструментовки,— всі ці якості властиві цьому творові Скрябіна.

Поряд з цим треба зазначити, що розкриття складної партитури третьої симфонії Скрябіна являє собою значні труднощі для виконавців.

Державний симфонічний оркестр УРСР успішно справився з цими труднощами. Звітний концерт можна вважати новим етапом в творчому зростанні диригента, засл. арт. УРСР Натана Рахліна, який невпинно працює над розширенням свого репертуару і охопленням різних стилів і напрямів у музичному мистецтві.

Проте, диригент, на нашу думку, надмірно захопився монументальною імпозантністю звучання оркестру. Саме через захоплення „вагнерівськими" звучаннями оркестру виконання третьої симфонії набуло у Н. Рахліна певної важкуватості, яка зовсім не властива музиці Скрябіна навіть в моментах найвищих кульмінацій, найвищого напруження.

В другому відділі були виконані симфонічна поема „Мрії" і фортепіанний концерт (між іншим, для збереження історичної перспективи творчої еволюції Скрябіна варто було б обидва відділи програми поміняти місцями).

„Мрії" — перший симфонічний твір Скрябіна. Це — невелика симфонічна поема, написана в 1898 році і вперше виконана з великим успіхом 12 березня 1899 року в симфонічному зібранні під керівництвом В. І Сафонова, який, як відомо, був одним з учителів Скрябіна.

Цей твір, сповнений ліричної виразності і щирості, ще позначений впливом романтичної музики, але в ньому уже яскраво намічаються риси майбутньої творчої індивідуальності композитора.

Концерт для фортепіано з оркестром — перший монументальний твір Скрябіна, написаний в 1897 році.

Першим виконавцем концерту був автор — блискучий піаніст, який здобув світову славу як виконавець своїх творів. Фортепіанний концерт Скрябіна належить до першого періоду його творчості, позначеного впливом Шопена.

Цей вплив досить виразно почувається в усіх трьох частинах концерту, органічно поєднаних між собою.

Перша частина — романтично-схвильована — відзначається рухливістю і віртуозним викладом з переважним використанням пальцевої техніки.

Друга частина написана у варіаційній формі і побудована на поетичній і виразній темі, що має характер колискової пісні. Третя частина, яка завершує концерт, відзначається напруженістю і патетичною піднесеністю.

Піаніст Л. Вайнтрауб з художньою проникливістю виконав сольну партію фортепіано. Найменше вдалася піаністові перша частина, де почувалась також певна незрівноваженість між звучанням оркестру і фортепіано.

В цілому виконання концерту справило цілком позитивне враження,—зокрема це стосується фіналу, який був зіграний з великим захопленням.

Доводиться пошкодувати, що київська філармонія не випустила до концерту програми *з анотаціями виконуваних творів і хоч би короткою біографією композитора.*

Ігор Белза

Ніколо Паганіні

(До сторіччя з дня смерті)

Історія світового мистецтва знає багатьох великих майстрів, імена яких оточувались легендами ще при житті.

Наукові дослідження Леонардо да Вінчі, геніальні імпровізації юного Моцарта, чарівна міць гри любекського органіста і композитора Дітріха Букстехуде, музика Орландо ді Лассо,—усе це збуджувало людську фантазію, породжувало легенди, відгуки яких дійшли до нас, забарвлюючи романтичним ореолом величні постаті майстрів минулого.

І треба сказати одверто, хоч ми не віримо в те, що духи пекла втікали через вікна любекського собору, почувши музику Букстехуде, не віримо, що сила моцартівського генія знаходилась в каблучці, яку схвильована аудиторія примушувала великого композитора знімати під час гри (як це траплялось в Італії),—але все таки всі ці легенди і фантастичні оповідання минулого приваблюють нас, бо саме в них ми відчуваємо відображення всепідкоряючої сили справжнього мистецтва.

Достойним носієм цієї сили був найбільший майстер скрипкової гри, композитор і неперевершений віртуоз, який безмежно поширив можливості свого інструмента—Ніколо Паганіні.

В біографії Паганіні є багато нез'ясованого, багато темних місць, які чималою мірою спричинилися до фантастичного забарвлення його життєпису.

Ми навіть не знаємо дати народження Паганіні: за одними відомостями—жовтень 1782 року, за іншими—лютий 1784 р. Місцем народження Паганіні була Генуя, де пройшло дитинство великого артиста. Дивна річ,—наскільки ми це знаємо, Паганіні не мав змоги учитися у першорядних майстрів свого часу; більше того, розповідаючи про те, як він протягом шести місяців учився у генуезського скрипаля Коста, Паганіні підкреслює, що він не мав і найменшого наміру наслідувати технічні звички, яким учив його Коста. Геній Паганіні був самобутнім, і творчим розвитком свого генія Паганіні був зобов'язаний перш за все самому собі.

В 1798 році Паганіні починає свої тріумфальні виступи в Італії. Перший його концерт відбувся в невеликому місті Луккі.

Протягом тридцяти років Паганіні концертував з грандіозним успіхом по всій Італії. Цей період життя Паганіні дуже мало висвітлений,—сам Паганіні на запитання своїх біографів відповідав: „Вам потрібні докладні відомості про цей період мого життя, але я не можу всього пригадати. Для цього довелося б знову об'їздити всю Італію і перерити всі італьянські газети того часу...“

Нам відомо, що гра Паганіні викликала скрізь надзвичайне захоплення, і ентузіазм аудиторії, яка вітала уславленого артиста, був безмежним. Здавалось, що для Паганіні не існує технічних труднощів,—навіть те, що вважалося неможливим, вдавалося йому з безприкладною досконалістю. „Паганіні не повинен подолати труднощів, бо їх для нього взагалі не існує“—писали про нього.

Але Паганіні не був лише віртуозом, який вражав своїх слухачів технічним блиском,—ні, гра Паганіні завжди відзначалась глибокою виразністю, тією емоціональною насиченістю, яка породила чутки про „демонізм“ його музики, про її надприродне походження, про „угоду з сатаною“, якому Паганіні запродав душу. В ореолі слави, легенд і фантастичних оповідань з'являється Паганіні в Європі. Перший концерт його за межами Італії відбувся 29 березня 1828 року у Відні.

Відтоді слава великого скрипаля утверджується в усьому світі—концерти у Відні, Празі, Дрездені, Берліні, Варшаві, Мюнхені, Парижі, Лондоні, Брюсселі і в багатьох інших містах Європи супроводжуються нечуваним успіхом, справжніми тріумфами і загальним захопленням усіх, хто мав щастя слухати гру Паганіні. Найбільші майстри

музикального мистецтва того часу—Шопен, Ліст, Шуман, Берліоз, Россіні і інші схиляються перед генієм Паганіні і наслідують його творчі досягнення.

Так, наприклад, у Шумана і Ліста ми знаходимо цілі цикли фортепіанних транскрипцій скрипкових творів Паганіні,—в цих транскрипціях обидва майстри прагнуть до збагачення фортепіано тими можливостями, які розкрив Паганіні в інструментальній техніці.

Ми знаємо також, що Джіакомо Россіні сам учився грі на скрипці у Паганіні.

Ім'я великого майстра було на вустах усього європейського суспільства того часу. Але поряд з цим у Паганіні було чимало ворогів, які заздрили йому і намагались заплямувати його репутацію, поширюючи чутки, нісенітність яких була очевидною для всіх, хто особисто знав Паганіні.

Інтриги ворогів, особисті неприємності, пов'язані з ними, напружена нервова діяльність—усе це призвело до того, що стан здоров'я Паганіні значно гіршав рік від року.

Сто років тому, 27 травня 1840 року великий артист помер від туберкульозу горла в Ніцці. Місцевий єпіскоп, намагаючись помститись Паганіні за його вільнодумні висловлювання про церкву, заборонив поховати його тіло, яке в набальзамованому вигляді багато часу чекало поховання в землі і лише завдяки тривалим клопотанням сина Паганіні—Ахілліно—було, нарешті, поховано у Генуї.

Паганіні залишив після себе велику творчу спадщину, значна частина якої, на великий жаль, не збереглася. До нас дійшли його два концерти для скрипки з оркестром, 24 каприси і кілька інших творів для скрипки соло, 12 сонат для скрипки і гітари (цим інструментом Паганіні володів так само досконало, як і скрипкою), 6 квартетів для скрипки, альта, гітари і віолончелі і інші твори, які відзначаються високим рівнем майстерності і своєрідністю, властивою Паганіні, неперевершеному майстрові і поетові скрипки.

Існує твердження, що технічна досконалість гри Паганіні спиралась на якусь таємницю, досі нам невідому.

Існують відомості, що учні Паганіні робили надзвичайно швидкі успіхи і що сам Паганіні дуже мало присвячував часу технічним вправам на своєму інструменті, володіючи якимсь засобом, який дозволяв йому замінювати ці вправи чимсь іншим.

Зовні гра Паганіні також відзначалась своєрідністю, яку пов'язували з цією таємницею.

Цілком, можливо, що, справді, Паганіні розробив ряд оригінальних методичних засобів для опанування мистецтва гри на скрипці. Будемо сподіватись, що вивчення життя і творчості великого майстра остаточно розв'яже всі питання, пов'язані з „таємницею Паганіні" і допоможе ще глибше засвоїти творчу спадщину геніального скрипаля і композитора, сторіччя з дня смерті якого ми нині відмічаємо.

І. Б.

Хроніка

◆ Указом Президії Верховної Ради СРСР від 7 травня 1940 року в ознаменування сторіччя з дня народження великого російського композитора П. І. Чайковського Московській Державній консерваторії присвоєне ім'я П. І. Чайковського.

◆ Указом Президії Верховної Ради УРСР від 9 травня 1940 року Київській Державній Ордена Леніна консерваторії присвоєне ім'я П. І. Чайковського.

◆ 7 травня в Москві у Великому театрі СРСР відбулось урочисте засідання, присвячене 100-річчю з дня народження П. І. Чайковського.

В партері, ложах, ярусах зібрались знатні люди країни, передові представники громадськості столиці, члени ЦК ВКП(б), депутати Верховної Ради СРСР, Верховної Ради РРФСР, Герої Радянського Союзу, композитори, музиканти, артисти, письменники, художники, діячі науки і техніки, стахановці і стахановки московських підприємств, партійні, радянські, профспілкові, комсомольські працівники. Були присутні також чини дипломатичного корпусу.

Вступну промову виголосив голова Комітету в справах мистецтв при Раднаркомі СРСР М. Б. Храпченко.

Доповідь про життя і творчість П. І. Чайковського зробив народний артист СРСР Р. М. Глієр.

З великою увагою були вислухані виступи представників мистецтва братських республік—композитора Л. М. Ревуцького (Україна) і композитора Шалви Мшвелідзе (Грузія).

Після закінчення урочистого засідання відбувся великий концерт, в якому взяли участь кращі майстри мистецтв Москви.

На ювілейному вечорі були присутні товариші Й. В. Сталін, В. М. Молотов, К. Є. Ворошилов, А. А. Андреєв, А. О. Жданов, Г. М. Маленков, С. К. Тимошенко, О. С. Щербаков, М. Ф. Шкірятов, С. М. Будьонний, Г. І. Кулик, Є. А. Щаденко, Л. З. Мехліс.

◆ 7 травня великим ювілейним концертом у Київському державному театрі опери та балету ім. Шевченка було відзначено 100-річчя з дня народження П. І. Чайковського. Перед концертом відбулись урочисті збори, присвячені вшануванню пам'яті композитора.

Збори відкрив голова ювілейного комітету проф. А. Луфер.

З великим піднесенням збори обрали до почесної президії Політбюро ЦК ВКП(б) і головою почесної президії—великого Сталіна.

Доповідь про життя і творчість П. І. Чайковського зробив А. А. Гозенпуд.

В концерті з творів Чайковського взяли участь: об'єднаний симфонічний оркестр—державний і оперний—під керівництвом Н. Рахліна (6 патетична симфонія), державний квартет ім. П. І. Чайковського („Анданте кантабіле" з 1-го квартету і фінал з 2-го квартету), хорова капела заводу „Більшовик" і симфонічний оркестр Українського радіокомітету під диригуванням М. Канерштейна (фрагменти з музики до „Снігуроньки" Островського), заслужена державна капела „Думка" під диригуванням засл. арт. М. Вериківського („Вечір", „Соловушко") нар. арт. О. Петрусенко, засл. арт. О. Ропська, засл. арт. М. Гришко, солісти балету В. Фаєрбах, А. Васильєва, О. Бердовський і В. Преображенський.

◆ 8 і 9 травня в Київській Ордена Леніна Державній консерваторії відбулась наукова конференція, організована республіканським обласним комітетом по вшануванню 100-річчя з дня народження П. І. Чайковського і присвячена життю і творчості великого композитора.

Конференція відкрилась вступним словом завідувача кафедри історії музики Київської консерваторії проф. А. В. Ольховського, який вказав на завдання, що стоять перед радянським і, зокрема, перед українським радянським музикознавством у вивченні життєвого і творчого шляху П. І. Чайковського і значення творчої спадщини композитора для радянської музикальної культури.

Першою на конференції була заслухана доповідь А. А. Гозенпуда про естетику П. І. Чайковського. Використавши великий матеріал, зібраний в результаті тривалої і поглибленої роботи над листами композитора, щоденниками і спогадами рідних і сучасників Чайковського, автор дав широку й докладну картину естетичних поглядів П. І. Чайковського, його музикальних і літературних смаків, його ставлення до визначних творів мистецтва.

Аспірант кафедри історії музики Київської консерваторії Л. Я. Хічин прочитала доповідь „Деякі особливості музикальної мови Чайковського". Доповідь є розділом з книги „П. І. Чайковський", виданої до ювілею Чайковського видавництвом „Мистецтво". На основі ретельного і грунтовного аналізу симфонічних, оперних і вокальних творів композитора автор зробив ряд яскравих узагальнюючих висновків про характерні особливості тематизму Чайковського, методів його розвитку і зв'язаних з цим структурних закономірностей. „Драматургічний симфонізм"—так визначає автор природу музикального мислення композитора.

Проф. М. О. Грінченко виклав деякі результати своєї праці „П. І. Чайковський і українські музиканти-класики". Дослідивши ряд творів Лисенка, Степового, Стеценка, доповідач на прикладах показав плодотворний творчий вплив музики Чайковського на укра-

їнських композиторів. Роботу над цією темою, на думку проф. М. О. Грінченка, треба продовжувати.

Конференція заслухала потім інформацію наукового співробітника кабінету історії музики Київської консерваторії О. Я. Шреєр і Л. Д. Файнштейн про роботу „Чайковський і українська музикальна культура". Робота включає розділи: висловлювання П. І. Чайковського про Україну і українську музику, життя і творчість Чайковського на Україні, відгуки сучасної Чайковському преси Києва, Харкова і Одеси про концерти творів композитора і постановку його опер і балетів, нові, ніде раніше не опубліковані спогади про Чайковського. Роботу ілюстровано фотознімками з портретів, написаних з композитора на Україні, і знімками місць, де жив на Україні Чайковський. Збірник матеріалів і документів, який, даючи ряд нових і цінних даних, становить велику цінність для дослідника життя і творчості Чайковського, готується до друку видавництвом „Мистецтво".

Останнім на конференції прочитав доповідь на тему „Висловлювання П. І. Чайковського про музику" тов. Любімов. Ця робота становить значний інтерес: переростаючи рамки збірника, складеного з висловлювань композитора, вона дасть ряд узагальнень, цінних для розуміння ідейного обличчя композитора. Роботу передбачається частково надрукувати в журналі „Радянська музика".

Через неможливість приїзду доповідачів конференція не змогла заслухати намічені доповіді проф. М. М. Вілінського (Одеса)—„П. І. Чайковський і його значення для радянської культури" і проф. І. М. Міклашевського (Харків) — „Деякі особливості Чайковського як симфоніста і оперного композитора". Після прочитання доповідей на конференції розгорнулись дебати.

Конференція, безперечно, є значним етапом в справі вивчення життя і творчості П. І. Чайковського українським радянським музикознавством. Зокрема конференція продемонструвала наявність талановитих українських радянських музикознавців, які надалі внесуть ще більше цінного в дослідження багатющої творчої спадщини геніального композитора.

Г. К.

В МСРК

◆ 21 березня відбувся вечір показу нових і маловідомих творів московських композиторів з участю авторів і артистів: Н. Шпіллер, А. Малюти, Л. Глазкової, Гуго, Тіца і Орфенова. Серед виконаних творів — романси Ю. Бірюкова і С. Василенка на тексти М. Лермонтова, цикл М. Коваля „Северные песни" і три пісні І. Белоруссця на тексти В. В. Маяковського. З виконуваних творів особливо слід відзначити глибокі і виразні пісні М. Коваля і цікаві пісні І. Белоруссця. Ці пісні є великою удачею молодого композитора, який зумів створити на текст Маяковського яскравий музикальний матеріал.

◆ В останній декаді березня в МСРК відбувся творчий звіт композиторів А. Жака і Л. Шульгіна. А. Жак показав свою симфонію, Л. Шульгін—кілька фортепіанних і вокальних творів у виконанні піаністки Бекман-Щербіної і ряду вокалістів.

◆ 7 квітня в МСРК відбувся концерт сучасної західної музики. В програму концерту були включені твори П. Хіндеміта (соната для ф-п № 2), А. Онеггера (струнний квартет № 3 і сонатина для скрипки і віолончелі), Ф. Пуленка (тріо для ф-п, гобоя і фагота) і сучасного грецького композитора М. Каломіріса (тріо).

В концерті взяли участь піаністи Б. Жилінський, Г. Орентліхер, скрипаль П. Бондаренко, віолончеліст А. Георгіан, Бейлензон (фагот), Сейська (гобой) і квартет ім. Глінки.

◆ На одному з засідань правління МСРК з активом у березні була показана перша частина концерту для віолончелі з оркестром композитора Татьяни Корнілової у виконанні віолончеліста Армена Георгіана і автора (партія ф-п).

У своїх висловлюваннях присутні члени правління, композитори і критики, відзначивши окремі хиби і зробивши ряд зауважень, вказали на безперечне творче зростання композитора, який з успіхом опанував велику форму і створив повнокровний музикальний твір.

Тепер Т. Корнілова працює над другою і третьою частинами віолончельного концерту.

◆ У московській спілці композиторів систематично організовуються творчі наради молодих композиторів. На одній з останніх нарад на початку квітня було показано нові роботи для струнного квартету Л. Бірнова і М. Магіденка, обробки російських пісень для симфонічного оркестру і фортепіанні п'єси Лідії Аустер, поема для альта Тамари Попатенко, рапсодія для джазу А. Гейфмана і кілька вокальних творів Н. Наріманідзе.

В обговоренні взяли участь як самі автори, так і присутні на нараді Н. К. Чемберджі, А. Лепін, А. Гаямов, Г. Мелікян та ін. Одностайно дістали схвалення насамперед роботи Л. Бірнова і Лідії Аустер, твори яких свідчать про безперечне обдарування і високу технічну озброєність молодих авторів.

◆ На засіданнях правління МСРК з активом 25 березня і 2 квітня було показано дві симфонічні сюїти Льва Кніппера „Туркменские наброски" (у виконанні автора на фортепіано) і „Образы Туркмении" (у виконанні Державного симфонічного оркестру СРСР під керівництвом автора).

Обидві сюїти створено в результаті недавньої поїздки Л. Кніппера до Туркменії. Перша з них побудована на туркменському фольклорному матеріалі, друга — на власному матеріалі автора, але з використанням інтонацій і зворотів туркменської народної музики.

Сюїти написані Л. Кніппером з властивою йому майстерністю у володінні оркестром і з тонким відчуванням стилю і образів туркменської музики. В творчості Л. Кніппера

ці нові роботи, що розвивають принципи, закладені в його таджикській сюїті „Ванч", безперечно, займають, за загальною думкою, визначне місце.

◆ Черговий концерт вокальних і фортепіанних новинок відбувся в МСРК 8 квітня. Серед виконаних творів—„Морские песни" В. Белого, три вокальних твори М. Мясковського на тексти поетів Щипачова і Квітко, цикл пісень М. Красєва на тексти німецьких поетів-класиків, дві пісні В. Рамм, кілька вокальних і фортепіанних творів В. Волкова, сім прелюдій для ф-п В. Кочетова, соната для ф-п А. Аксьонова і соната № 6 для ф-п С. Прокоф'єва.

В концерті взяли участь артисти А. Малюта, Л. Глазкова, Н. Устінов, Н. Вальтер, Г. Орентліхер і автори С. Прокоф'єв, В. Белий і В. Кочетов.

◆ Центральний будинок композиторів у Москві уже цілком розгорнув свою роботу. За два місяці проведено ряд вечорів, присвячених Міжнародному комуністичному жіночому дню, Паризькій комуні і МОПР'у, пам'яті В. В. Маяковського і 70-річчю з дня народження В. І. Леніна.

Дуже успішно проводиться робота з дітьми композиторів. За цей час було проведено п'ять дитячих ранків.

В 1940 році намічено організувати ряд зустрічей композиторів з представниками суміжних мистецтв—працівниками кіно, письменниками, артистами, художниками.

В Будинку композиторів будуть прочитані лекції з історії партії, історії народів СРСР, доповіді про праці класиків марксизму-ленінізму, бесіди на теми про міжнародне становище, бесіди з питань літератури, науки, мистецтва і техніки. Для обслуговування композиторів і членів їх родин на літній період організовуються спортивні гуртки і екскурсії.

◆ В Московській спілці радянських композиторів у квітні відбулась нарада з питань музики в кіно. В нараді взяли участь працівники кіно — режисери Рошаль, Донской та інші і композитори Чемберджі, Корчмарьов, Блок, Шварц, Крюков. В обговоренні були зачеплені питання про застосування музики в кіно, умови роботи композиторів у кіно, питання техніки звукозапису і т. д.

Оборонна комісія МСРК проводить кожної шестиденки засідання з залученням широкого активу композиторів для прослухання нових оборонних пісень. Кращі пісні ввійдуть у збірник ПУР'у РСЧА, цей збірник готується до друку.

Перше засідання оборонної комісії відбулось 25 квітня.

На цьому засіданні були прослухані пісні композиторів М. І. Блантера, В. Я. Кручиніна, В. Н. Кочетова, А. Я. Лепіна на слова поетів С. Острового, О. Жарова, В. Луговского, П. Френкеля, Є. Долматовського та ін.

◆ ЦК ВЛКСМ разом з Спілкою радянських композиторів у створеній мішаній комісії проглянули все, що було створено композиторами для дітей за останні кілька років. Було прослухано понад 300 пісень, з яких комісія знайшла за можливе рекомендувати до олімпіади дитячої творчості близько 100 пісень.

◆ В МСРК відбувся творчий вечір жінок-композиторів Попатенко, В. Герчик і А. Козакевич. Було виконано три п'єси для ф-п., романси на слова Лермонтова і Пушкіна, скерцо з симфонії, два хори—В. Герчик, анданте з скрипкової сюїти, романси на слова Лермонтова, пісні на слова Шевченка—А. Козакевич і дві частини з струнного квартету, романси на слова Лермонтова, поема для альта і „Каприз" для скрипки — Т. Попатенко. Присутні товариші відзначили помітний ріст молодих композиторів.

◆ Недавно начальник Політуправління РСЧА т. Мехліс скликав у себе нараду групи поетів і композиторів, поставивши перед ними питання про створення нових оборонних пісень, в яких були б відбиті історичні подвиги Червоної Армії останніх років. Тов. Мехліс запропонував терміново видати спеціальний збірник пісень, в яких відбилися б події на озері Хасан, Халкін-Гол, визвольні походи до Західної України і Західної Білорусії і, нарешті, повний розгром армії Маннергейма у Фінляндії. В роботу включився вже цілий ряд композиторів і поетів.

◆ В Московській спілці радянських композиторів у квітні був організований творчий вечір композитора В. М. Тарнопольського. Було виконано чотири сюїти, два твори для квартету домр, пісні народів СРСР, романси на вірші Пушкіна і Лермонтова.

Ц.

Радянська музика за рубежем

Недавно в Чікаго було виконано симфонію пам'яті С. М. Кірова радянського композитора Вано Мураделі. Симфонія мала величезний успіх у публіки і дістала прекрасну оцінку американської преси. Музикальний критик газети „Чікаго Дейлі Ньюс" пише: „... Симфонія Мураделі проста, ясна, добре написана і прекрасно оркестрована".

Тієї ж думки додержується і рецензент газети „Чікаго журнал оф Коммерс", який відзначає майстерність оркестровки і вміння композитора втілювати свої думки в ясну і струнку форму.

„... Симфонія Мураделі — один з наймогутніших внесків у симфонічну літературу останніх років. Коли б усі чотири частини були так само грандіозні, як перша, — я б не вагався оголосити цю симфонію одним з великих шедеврів нашого століття. Але й так, як вона є, — це твір величезних достоїнств", — пише критик Девріє на сторінках газети „Чікаго Геральд Американ".

„... Симфонія лишає глибоке враження своєю величчю, оригінальністю думки і розробкою тем", — пише журнал „Музикальна Америка".

Таку ж позитивну оцінку американської преси дістала оркестрова казка Сергія Прокоф'єва „Петя и волк", виконана в тому ж концерті.

„... Найбільш рідкий звук на симфонічних концертах — це сміх", — пише Едуард Беррі в „Чікаго Трибюн". — В той вечір, коли чікагський оркестр під керівництвом Фредеріка Стока грав казку Прокоф'єва „Петя и волк", в залі звучав веселий сміх... Кумедна і гостра від першої до останньої ноти музика Прокоф'єва нагадує кращі твори Діснея. Коротенька тема Петі має моцартівську чарівність".

Усі критики відзначають прекрасну майстерність і винахідливість композитора, який знайшов переконливі і яскраві музикальні прийоми для втілення образів цієї дотепної і живої казки.

Повторення симфонії Мураделі в Чікаго 12 березня викликало новий потік позитивних висловлювань, які підтверджували сприятливе враження від першого виконання.

Едуард Беррі в „Чікаго Трибюн" від 13 березня пише: „... Друге виконання цього твору генія тридцятиоднорічного російського композитора не тільки не посилює добре враження від першого знайомства, але зміцнює надію, що симфонія займе своє постійне місце в репертуарі. Бо цей твір оригінальний, образний і чудовий багатством своїх барв. Під словом „оригінальний" я маю на увазі те, що для висловлення своїх думок композитор користується власним матеріалом і мовою. Він не намагається зробити свій твір яскравішим і привабливішим, втискуючи в нього заздалегідь розраховані ефекти. Тому недостатність зовнішньої оригінальності, відзначену ще після першого виконання, треба розцінювати не як ваду, але як достоїнство. В симфонії багато елементів кавказького музикального фольклору (Мураделі—уродженець Кавказа), але спосіб їх використання індивідуальний. Ці завмираючі каденції, повторення спадаючих інтервалів міцно вплітаються в музикальну тканину. Все в симфонії відчувається як необхідне і природне".

Інший музикальний критик Юджін Стінсон на сторінках „Чікаго Дейлі Ньюс" від 13 березня називає симфонію Мураделі твором „явно сучасного характеру і, очевидно, відзначеним справжніми радянськими рисами".

Далі Стінсон пише: „Цей твір Фредерік Сток виконав в оточенні програмної музики XIX століття — барвистий „Фінгалов грот" Мендельсона, „Проклятий мисливець" Франка, тонко красива „Прялка Омфели" Сен-Санса і чотири блискучих уривки з Берліозівського „Засудження Фауста".

Симфонія Мураделі (хоч Сток, звичайно, не збирався це підкреслювати) була яскравим протиставленням сучасності цій уже трохи вицвілій музиці минулого століття.

Симфонія написана з певною самостійною майстерністю, її автор іде своїм власним шляхом. Музикальна фактура відзначена сміливою оригінальністю, її дух зразу заявляє про себе, як дух нашого часу. Ніщо з того, що ця музика промовляє, ще не було висловлено раніше, хоч, можливо, і носилось у повітрі. Симфонія нова, вона своєчасна і досягає своєї мети. Коріння її не нове, бо при всій своїй свіжості коріння цієї музики— в методах столітньої давності.

І більше того, симфонія має саме всі ті якості, які привабили пана Стока в творах інших композиторів, виконаних у той же вечір: безпосередність впливу, ясність ідеї, стриманість музикальної мови, що переважають над усіма програмними моментами. І, нарешті, в усіх п'яти творах — прекрасне оркестрове втілення, майстерне опанування інструментальної мови".

Відзначивши далі визначні достоїнства диригента Фредеріка Стока — глибокого і вдумливого інтерпретатора, прекрасного майстра оркестру, Стінсон закінчує свою статтю словами:

„Це був єдиний у своєму роді вечір. Виконання було чудове. Музика була прекрасна незалежно від того, як би вона не відрізнялась своїм значенням. І справжню велику радість усім нам дав Фредерік Сток".

Дуже високо оцінює симфонію Мураделі кращий американський музикальний журнал „Модерн Мюзік" (березень-квітень). Цей твір проголошує з'явлення нового, добре озброєного майстра і змушує нас з інтересом стежити за тим, в якому напрямі розвиватиметься творчість цього композитора.

* * *

„Від спіричуелс до суінга" — під такою назвою в одному з найбільших залів Нью-Йорка був влаштований великий концерт негритянської музики. „Спіричуелс" —це назва негритянських духовних гімнів, „суінг" — нова назва джазової музики. Концерт мав на меті продемонструвати всю різноманітність негритянського музикального мистецтва, одного з основних джерел американського джазу. В концерті взяли участь кращі негритянські артисти і джаз-оркестри. Вечір мав колосальний успіх. Особливий інтерес викликала колективна імпровізація ансамблю в складі семи джазових музикантів.

Славетний американський художник-мультиплікатор Уолтер Дісней, автор популярних фільмів „Міккі Маус", „Троє поросят" і ін. готує зараз нову кольорову картину під назвою „Фантазія". Цей фільм буде кіноілюстрацією до ряду музикальних творів, записаних на плівку у виконанні філадельфійського оркестру під керівництвом Леопольда Стоковського. Серед виконуваних творів — сюїта з балету „Щелкунчик" Чайковського, „Учень чародія" Дюка, „Весна священная" Стравінського, „Ночь на Лысой горе" Мусоргського та ін.

Г. Ш.

Про скромність і орфографію

(Замість фейлетону)

Не доводиться заперечувати, що скромність прикрашає навіть великих людей. Зазнайство і самозакоханість завжди неприємно вражають, особливо коли вони поєднуються з неписьменністю.

Зразком такого поєднання, безперечно, може бути документ, переданий до редакції нашого журналу дирекцією видавництва „Мистецтво", яка пояснила, що це—лист композитора Х. з приводу тарифікації його творів і оплати гонорару за передрук їх в одному із збірників видавництва, а також додала до цього, що всі спірні питання щодо авторського права видавництво погоджує з Управлінням захисту авторських прав, з яким досягнуто уже принципової згоди з приводу цих питань.

Далі дирекція повідомила редакцію, що за пісні, розмір яких дорівнює листівці, видавництво сплачує по 200 крб.— з такого розрахунку одержують гонорар навіть найбільш видатні композитори.

Ознайомившись з переданим листом, редакція вирішила, що вона не має права приховувати його стилістичні, орфографічні і інші особливості і мусить ознайомити з цими особливостями музичну громадськість.

Наводимо уривки з цього листа:

„Вы пишите (*Sic!*), что действуете на основании ставок утвержденных для издательства.—Когда и кем утвержденных? И что это за ставок такие (*Sic!!!*)..."— читаємо ми на початку листа.

Далі поважний композитор, відповідаючи на посилання дирекції видавництва на постанову ЦВК і РНК УРСР від 6 лютого 1929 року, пише: „Я бы Вам посоветывал бы (зберігаємо орфографію—Ред.) покопаться в постановлениях издававшихся при Петре І-м. Может быть Вы там нашли бы более правильный ответ".

З свого боку, редакція може дати пораду тов. Х. краще за все вивчити не петровські закони, а, наприклад, один з перших радянських декретів — про ліквідацію неписьменності. Але тов. Х., очевидно, не дуже схильний вивчати радянські закони, бо далі одверто пише:

„Я бы безусловно не согласился (и никогда не соглашусь) на такой мизерный гонорар если бы такая ставка и была действительно узаконена советским парламентом (чего ведь в действительности нет)".

Ну, що ж, скажемо ми, дійсно є такі люди, яким закон не писаний, і тов. Х. досить самокритично заявляє, що він належить саме до таких людей.

Лист закінчується дуже грізно: „Этот вопрос, как это не трудно (*Sic!*) я доведу до конца. Думаю, что, очивидно (*Sic!*), придется привлеч (*Sic!*) и других товарищей"...

Обмежимось цими цитатами, яких досить, гадаємо ми, щоб звернути увагу правління СРКУ на необхідність посилити боротьбу за 1) скромність, 2) коректність, 3) письменність.

Зміст

Стор.

До нових вершин соціалістичного мистецтва 3
Проф. А. В. Ольховський. Творчість радянських композиторів України 5
До підсумків пленуму Оргкомітету спілки композиторів СРСР . . 13
Василь Витвицький. Станислав Людкевич 21
Й. Волинський. Молоді українські композитори 30
А. Поляков. Самодіяльні гуртки Києва 36
Й. Міклашевський. Чайковський у Харкові 44
В. Жданов. Листи О. М. Скрябіна 48
Ігор Белза. Пам'яті великого композитора 51
Ніколо Паганіні 53
Хроніка 55
Радянська музика за рубежем 57
Про скромність і орфографію (замість фейлетону) 59

127100

Редагує РЕДКОЛЕГІЯ Оформлення М. Дмитрієвської

Уповноважений Головліту № 8572. Зам. № 338. Тираж 2000 прим. Друк. арк. 3¾. пап. 1⅞. Формат паперу 72 х 110 1/16. В 1 друк. арк. 95.000 знаків. Здано до набору 26/V 1940 р. Підписано до друку 10/VII 1940 р.

Фабрика художнього друку Державного Видавництва „Мистецтво". Харків, Пушкінська вул., 44

Ціна 2 крб.

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО“
Київ, вул. Воровського, 22

Відкрито прийом передплати на періодичні видання на друге півріччя 1940 року

„НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ“

ОРГАН ІНСТИТУТУ ФОЛЬКЛОРУ АКАДЕМІЇ НАУК УРСР ТА УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РНК УРСР.

Виходить 6 раз на рік. Умови передплати: на рік—18 крб., на 6 міс.—9 крб. Ціна окремого номера—3 крб.

„ТЕАТР“

ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РНК УРСР.

Багатоілюстрований журнал, що широко висвітлює питання театрального життя України та братніх національних республік. Виходить щомісяця. Умови передплати: на рік—24 крб., на 6 міс.—12 крб., на 3 міс.—6 крб. Ціна окремого номера—2 крб.

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ.

Журнал висвітлює теоретичні і практичні питання радянського музикознавства, ознайомлює читачів з творчістю українських радянських композиторів, творчими досягненнями композиторів братніх радянських республік, з народною творчістю. Виходить 6 раз на рік. Умови передплати: на рік—12 крб., на 6 міс.—6 крб. Ціна окремого номера—2 крб.

„ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ.

Журнал висвітлює поточне мистецьке життя СРСР, ознайомлює читачів з творчістю українських радянських художників і графіків, з класиками українського, російського і світового малярства і скульптури, з матеріалами поточних виставок і з народним мистецтвом. Умови передплати: на рік—36 крб., на 6 міс.—18 крб., на 3 міс.—9 крб. Ціна окремого номера—3 крб.

„АРХІТЕКТУРА РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ УКРАЇНИ.

Журнал виходить щомісяця. Висвітлює питання архітектурного будівництва, планування і соціалістичної реконструкції міст УРСР і колгоспної архітектури. Умови передплати: на рік—36 крб., на 6 міс.—18 крб., на 3 міс.—9 крб. Ціна окремого номера—3 крб.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ ВСІ РАЙОННІ ТА МІСЬКІ БЮРО „СОЮЗПЕЧАТИ“, ФІЛІЇ КОГІЗ'у, ВСІ ПОШТОВІ ФІЛІЇ І ЛИСТОНОШІ.